

РУДОЛФ ЦАЙНЕР

**БИОГРАФИИ
И
БИОГРАФСКИ ОЧИЦИ
1894-1905**

Шопенхауер - Жан Пол - Уланд — Виланд

*Литература и
интелектуални
придобивки през
деветнадесети век*

1992 г.

ИЗДАТЕЛСТВО РУДОЛФ

ЩАЙНЕР,
ДОРНАХ/ШВЕЙЦАРИЯ

Издадено от Администрацията на наследството на Рудолф
Щайнер. Редактирано от Едвин Фробьозе и Вернер Тайхерт.

1-во издание в тази компилация

Пълно издание Дорнах 1967

2-ро издание, пълно издание Dornach 1992

За първи публикации и отделни

броеве вижте страница 399 и

сл.

Библиография № 33

Всички права запазени от Администрацията на имението „Рудолф

Щайнер“, Дорнах/Швейцария

© 1967 от Администрация на имението „Рудолф Щайнер“,

Дорнах/Швейцария

Отпечатано в Германия от Konkordia Druck GmbH, 7580 Bühl

ISBN3-7274-0330-6

СЪДЪРЖАНИЕ

БИОГРАФСКИ ОЧИЦИ

Литература и интелектуален живот през 19 век 1795-1840 (9) - 1840-1871 (\$) - 1871-1899 (80)	9
---	---

Основните течения на немската литература

От революционния период (1848 г.) до наши дни . . 113

1. Литературната революция около средата на деветнадесети век (113)
2. От Хайнрих Лаубе до Пол Хейзе (116)
3. Интелектуалният живот в Германия преди Френско-пруската война (118)
4. Литературните битки в новата империя (120)
5. Значението на Ибсен и Ницше за съвременния интелектуален живот (123)
6. Влиянието на светогледа на една епоха върху техниката на поезията (126)
7. Интелектуалният живот на настоящето (12/)

Съвременна поезия: Общ преглед 130

Лудвиг Якобовски

Биография и очерк на характера на поета 179

Фридрих Шилер

Въведение към „Шилер“, избрани произведения от него. 214

Въведение към „Мария Стюарт“ (220) - Въведение към „Разбойниците“ (222) - Въведение към „Коварство и любов“ (223) - Въведение към „Валенщайн“ (22)

ЧЕТИРИ БИОГРАФИИ

Артур Шопенхауер 230

Немска философия преди Шопенхауер (230) - Младостта на Шопенхауер (232) - Студентските му години: Връзка с Кант и Фихте (239) - Влиянието на Гьоте (20) - Основните му произведения (253) - Времето му в Берлин (260) - Генезисът на последните му писания и нарастващата му слава (261) - Библиография и текстов анализ (26)

Жан Пол	269
Личността на Жан Пол (26 стр.) ~ Детство и години в гимназията (27 стр.) - Университетски живот (284) - Учителски и калфски години (288) - Байройт (300)	
Лудвиг Уланд	305
Уланд и Гьоте (30 сл.) - Детството на Уланд (306) - Учене и наклонности. Уланд и романтизъм (30 стр.) - Кръг от приятели (312) - Пътуване до Париж. Дневник (314) - Уланд като държавен служител (3 ip) - Публикуване на „Стихотворения“ и „Патриотични стихотворения“ (321) - „Херцог Ернст“. Драматични опити, „Лудвиг Баварецът“. Драматични планове (324) - Брак, Уланд като представител на народа, Валтер фон дер Фогелвайде (331) - Политика и изследвания. Университетски професор (33j) - Смъртта на родителите му (337) ~ Нова политическа дейност. Уволнение от учителската му позиция. „За мита“ (33/) - Магията на поезията на Уланд (33 стр.) - Избран в Народното събрание. Революционната година. Последните години от живота му. Писмо до Александър фон Хумболт (341)	
Кристоф Мартин Виланд	347
Значението на Виланд (347) - Детство (34 стр.) - Студентски живот (3J1) - Влизане в литературния живот. Виланд и Бодмер (353) - Виланд в Швейцария (356) - Превод на Шекспир (358) - Нов художествен стил (3 jr) - Особеността на Виланд (361) - "Мусарион" (363) - Чувственото във Виланд (364) - Университетски преподавател. Работа в Ерфурт (365) - Назначаване във Ваймар (36 стр.) - "История на абдеритите" (371) - Гьоте във Ваймар (373) - Поетични разкази (37\$) - "Оберон" (377) - Виланд и по-стари интелектуални течения (380) - Последните произведения на Виланд (382) - Последните години на Виланд (384)	
Бележки на редактора	387
Първи публикации и отделни броеве	399
Регистър на имената	401
Преглед на пълните съчинения на Рудолф Щайнер .	414

БЮГРАФСКИ ОЧИЦИ

ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕЛЕКТУАЛЕН ЖИВОТ ПРЕЗ 19-ти ВЕК

1795-1840

В края на осемнадесети век *Гьоте достига* върха на своето развитие. От ум, който гледа на детайлите на сетивния опит със същата откритост, с която е способен да изследва най-дълбоките тайни на природата и човешкия живот, той създава мироглед, който сякаш изпълнява това, за което са копнеели най-добрите умове на осемнадесети век. Този мироглед се оказва безгранично плодотворен за следващите поколения: влияние като това на Гьоте върху деветнадесети век едва ли може да се сравни с нещо друго в интелектуалната история на човечеството. Причината за това се крие в универсалността на ума на Гьоте, която кара Виланд да нарече великия си съвременник „най-човечният от всички хора“. Именно чрез тази многостранност на ума си Гьоте се различава от онези, които заедно с него осъществяват голямата интелектуална революция в прага на осемнадесети и деветнадесети век. Волтер, Русо, Лесинг, Хердер, Кант и Шилер постигат велики неща, като поставят работата си в служба *на* идеал; Гьоте, от друга страна, култивира множество човешки способности в себе си по такъв начин, че те съществуват в перфектна хармония.

Как естествената нагласа на Гьоте се различаваше от тази на неговия приятел

най-великия си съвременник *Шилер* : „Той проповядвал евангелието на свободата; не исках правата на природата да бъдат ограничавани.“ Шилер тръгвал от етичния императив на свободата, Гьоте – от съзерцанието на природата и човечеството. В произведението, върху което Гьоте работи до смъртта си през 1832 г., „Фауст“, той не изобразява човек, който се стреми да осъществи идеал за свобода, роден от разума, а по-скоро такъв, който чрез развитието на най-висшия потенциал, присъщ на човечеството, се стреми да постигне свободна личност. Това, което се съдържа в човешката природа, трябва да се разкрие, докато Фауст пътува през „малкия и големия свят“. Убеждението на Гьоте е, че природата е източникът на всяко съвършенство и че само тези, които следват нейния пример, могат да създадат най-доброто.

Ранните произведения на Гьоте са протест срещу неестествеността, която той наблюдава в своята епоха. Той превръща Гьоц фон Берлихинген в герой на драма, защото иска да покаже на съвременниците си, дистанцирали се от природата чрез всякакви изкуствени представи, човек, чиито действия произтичат от най-първичните му, естествени чувства. От друга гледна точка, в „Скърбите на младия Вертер“ той изобразява ценността на естественото. Основната идея на това произведение е, че неестествената сантименталност в крайна сметка трябва да се провали. Фокусът на Гьоте е върху това, което човек може да преживее чрез вродения си характер и обстоятелствата, в които съдбата го е поставила. Страданията и радостите на живота, както се проявяват в...

изобразява разнообразните човешки натури, конфликтите, които животът носи, и удоволствията, които той предлага, по несравним начин. „Клавиго“, „Стела“, „Братята и сестрите“, „Егмонт“, „Ифигения“ и „Тасо“ са портрети на душата, създадени от ум, на когото са били разкрити най-дълбоките тайни на човешката природа.

Стремежът на Гьоте да прилага същите закони към собствените си творения, както тези на природата, го кара да търси своя художествен идеал в света на античността. Произведенията на изкуството на гърците, които той наблюдава по време на италианското си пътешествие, го подтиква да заяви: „Подозирам, че гърците са действали според същите закони, по които действа самата природа и които аз се опитвам да проследя.“ След като по този начин вярва, че е схванал каква трябва да бъде целта на всяко истинско изкуство, той се стреми да доразвие изследванията на природата, които е започнал преди италианското си пътешествие. Той иска да разбере *творческите* сили на природата, за да им позволи да говорят чрез неговите произведения на изкуството. След завръщането си от Италия през 1788 г. той е не по-малко активен в областта на естествените науки, отколкото в поезията. В книгата си за Винкелман Гьоте изразява мнението си, че художественото творчество е един вид по-висш етап от действието на природата: „Поставен на върха на природата, човекът отново вижда себе си като част от цялостна природа, която трябва да издигне в себе си още един връх. Той се издига до него, като се насища с всички съвършенства и добродетели: избор, ред, хармония и смисъл.“

...призовава и накрая се издига до създаването на произведението на изкуството. „По самата си природа Гьоте от самото начало е бил предопределен да търси естественото, оригиналното в нещата; но той вярвал, че е опознал истинската, по-дълбока същност на природата едва чрез изучаването на древността. Сега той е на мнение, че макар преди да е бил верен на природата, само идеалната красота на древните го е издигнала до по-високо ниво на съществуване и художествена дейност. В младостта си Гьоте се стреми да пресъздава нещата и хората чисто от собствената си природа; сега той смятал произведението на изкуството за валидно само ако естествената истина е преобразена в идеалната истина, ако простото и естественото са подчинени на строгите стилистични закони, изисквани от чувството за красота на древните. Гьоте се намирал на този етап от развитието си, когато осемнадесети век наближавал края си. Зрял плод на неговата художествена визия по това време е поемата „Херман и Доротея“, написана през 1797 г.“ Животът в малък град, истинските и прости хора от обикновения народ, се появяват в разказа като творения на самата природа; и върху всичко това се излива простотата и величието, на които се възхищаваме в произведенията на изкуството на древните. Съвършената вярогност към природата и най-висшето стилистично майсторство отбелязват техния съюз тук.

Макар че трябва да се признае , че в стихотворенията на Гьоте, написани през новия век, класическият идеал за красота е облагодетелстван за сметка на прякото представяне на природата, не бива да се пренебрегва фактът, че чрез издигането на човечеството до този идеал е достигнат един от най-високите върхове на човешката култура.

„Това, което човек желае в младостта, има го в изобилие и в напреднала възраст.“ Гьоте поставя тази поговорка над втората част на автобиографията си „Поезия и истина“. В развитието на малко хора тази поговорка ще се изпълни толкова пълно, колкото в неговото собствено. Това, на което се е възхищавал у древните гърци – че са постигнали „уникалното, напълно неочакваното“, защото са обединявали всички качества и сили на човечеството еднакво в природата си – той е успял да постигне отново. Неговата личност, в хода на своето развитие, е отражение на развитието на цялото човечество. Гьоте обаче е трябвало да купи тази културна висота с отчуждение от интересите на своите съвременници и сънародници. Докато Шилер, въпреки че се е стремял все по-близо до художествения идеал на Гьоте в своите творения, е останал в най-интимна хармония с това, което народът е искал и чувствал, Гьоте, след завръщането си от Италия, е останал сам със своите възгледи и чувства. Ранните му стихотворения са пленили мнозина; произведенията, които той е създал в „епохата на неговото съвършенство“, обаче са намерили разбиране само сред най-проницателните. Шилер ги изпреварва всички в това, характеризирайки интелектуалната и артистичната природа на Гьоте като най-висшата, която човечеството може да постигне в своите дълбокомислени есета „Писма за естетическото възпитание на човека“ и „За наивната и сантиментална поезия“. Гьоте се дистанцира най-много от артистичните усещания на своя народ с недовършената си драма „Естествената дъщеря“, написана в началото на 19 век. Тук той се стреми да създаде герои, лишени от всичко случайно или безразлично.

които са просто представители на класата, в която съдбата ги е родила. Гьоте вярвал, че е постигнал висша истина именно като е оставил настрана ежедневно, индивидуалното – човешкото; съвременниците му пропускали тази индивидуалност, която говори на сърцето, защото е радостта и мъката на индивида – драмата била наричана „гладка като мрамор и студена като мрамор“. Шилер, от друга страна, съдил: „Това е чисто изкуство и по този начин схваща най-съкровенията природа чрез силата на истината“. А Фихте го обявил за шедьовър на Гьоте.

най- поразителна в произведенията, чието начало предшества италианското му пътуване, но които са завършени едва след това: във „Фауст“ и „Вилхелм Майстер“. От отделните персонажи, каквито „Фауст“ и „Вилхелм“ все още са били в ранните части на поемите, те се превръщат в представители на определени човешки видове; всъщност Фауст дори се превръща в образ и символ на цялото стремящо се човечество. Гьоте вярва, че е разбрал, че във фактите на природния и човешкия живот се крият определени велики, прости и вечно трайни закони, колкото и променливи и разнообразни да изглеждат външно. Докато в младостта си той изобразява променящите се събития и отделни хора заради самите тях, в разцвета на живота си той все повече започва да разглежда събитията и хората като средство за разкриване на тези вечни закони. В романа „Избирателни сродства“, написан през 1809 г., наклонностите и страстите на хората...

Те са представени по такъв начин , че в тях се разкриват вечни закони, подобни на тези в химичните процеси.

Многогранната природа на личността на Гьоте се разкрива най-пряко в неговите лирически стихотворения. От най-интимните и нежни чувства на любящо сърце до най-висшите философски идеи, той изразява цялостността на човешкия интелектуален живот в тези творения. Той владее наивния, естествен тон на народните песни, както и най-висшите форми на художествената поезия; намира израз за гола, преливаща чувственост в своите „Римски елегии“ и знае как да изобрази одухотворена любов в своята „Трилогия на страстта“. Именно чрез този аспект от творчеството на Гьоте той говори най-дълбоко на сърцата на хората; тук той упражнява най-неустоимото си влияние. „Тези песни са обгърнати от неописуема магия. Хармоничните стихове обгръщат сърцето ти като нежен любовник, словото те прегръща, докато мисълта те целува“, казва Хайнрих Хайне. Изворът на лирично вдъхновение изглежда неизчерпаем у Гьоте; дори в напреднала възраст той създава богатството от изящни песни и поговорки на „Западно-източния диван“, които са оказали силно влияние върху по-новата поезия, особено върху Рюкерт и Платен.

Неговият стремеж да култивира най-висока интелектуална култура в себе си обяснява отношението на Гьоте към основните събития от неговото време. Ограниченият му интерес към интелектуалния подем на епохата на революцията и към националния плам по време на Освободителните войни е бил широко критикуван. Произведенията, в които той се занимава с

великото революционно движение – „Великата кофта“, „Развълнуваните“, „Гражданинът генерал“ – са сред най-слабите творения на неговия ум, а Освободителните войни, които вдъхновяват други към такива възторжени тонове, не успяват да разпалят поетичните му сили. Насилието, присъщо на събитията от онази епоха, го отблъсква; той копнее за хармония на силите. Затова тихо поема по свой собствен път и се оттегля от обществения живот, където той не отговаря на неговата природа. Животът в по-висша, идеална реалност, до която Гьоте се е издигнал след дълъг опит и след като е попил културния свят на древните, се е явявал на поетите от следващите времена, които са нарекли своето движение Романтично, като прерогатив на истинския творец. Копнежът по всичко чуждо на обикновения живот, всичко родено единствено от гения и въображението, характеризира тези поети. В своите творения те предпочитат всичко, което притежава аурата на чудното, тайнственото, мистичното. Рядките усещания, които са напълно чужди на хората сред реалния живот, ги правят отлична тема за поезия.

Те вярват, че намират оправдание за своите възгледи в идеала за изкуство на Гьоте и в мирогледа на Йохан Готлиб Фихте. Този философ, когото ще разгледаме подробно другаде, се е стремил да извлече най-висшето познание за света от човешкото „аз“ и с пленително красноречие е провъзгласил доктрината за суверенната личност, която е доразвита от братята *Август Вилхелм* и *Фридрих Шлегел*.

беше възприето и интерпретирано по свой собствен начин. Блестящата личност е трябвало да изостри собствения си свят с определени закони. Това обаче е довело до това романтиците често да пренебрегват всякаква естествена необходимост и да дават абсолютна власт на субективната прищявка и произвол. Романът на Фридрих Шлегел „Люсинда“, който проповядва необузdana чувственост, гениално безделие и личен каприз, е израснал изцяло от тази едностранчивост. Но тук зад изкуствено приета висша философия на живота се търси само липса на оригинална поетична сила. И двамата Шлегели са били способни да създават само незначителни произведения. Те са останали имитатори на чужди форми. Още по-големи са били постиженията им като тълкуватели и посредници на произведенията на други. Фридрих Шлегел открива широки перспективи към чужди интелектуални течения и култури в своите произведения: „За езика и мъдростта на индийците“ и „История на древната и съвременна литература“. Неговото списание „Атенеум“, основано през 1798 г., се превръща в място за събиране на онези, които се стремят да противопоставят на трезвото и банално Просвещение чувство за най-висши художествени идеали. Аугуст Вилхелм Шлегел е роден, за да бъде преводач и поет. Чрез своите преводи на Шекспир той поставя началото на нова ера за разбиране на великия британски драматург и демонстрира забележителната способност на германския национален дух да абсорбира чужда литература. Чрез това посредничество на чужда поезия и потапянето си в миналото на собствената си нация, германските романтици оказват дълбоко влияние върху развитието на литературата. С голяма чувствителност, А.В.

Шлегел обяснява поетичния стил на Данте и го превежда на немски, докато Лудвиг Тик превежда Сервантес по образцов начин. Дори когато изучаването на чуждестранни литературни произведения води до надценяване на определени художествени постижения, то въпреки това насърчава тяхното разбиране. Например, макар Фридрих Шлегел едностранчиво да е нарекъл испанеца Калдерон най-великия от всички поети, той въпреки това си е спечелил трайна заслуга чрез проникателното си обяснение на характера на Калдерон. Не по-малко важно за мнозинството романтици е било култивирането на чувство за германската история. Тази склонност към средновековната християнска епоха произтича от презрението им към реалния свят, към непосредственото настояще. В тези отдавна изчезнали времена, чиято същност ни е предадена в смътни очертания, те са могли да мечтаят за особеностите на един по-висш, идеален живот, към който тези поети са се стремели. Като копнеж по изгубена родина, романтичните гласове резонират в изказванията им за бивши велики фигури на германския народ, за които се казва, че са изгубени във времето. От този култ към миналото произлизат възражданията *на Хек* на по-стара немска поезия, като например Минесанг (любовни песни) от швабската епоха: „König Rother“, „Schildbürger“, „Mage-lone“, „Melusine“ и, най-вече, сборникът със стари немски песни: „Des Knaben Wunderhorn“ (Чудотворният рог на момчето), публикуван между 1805 и 1808 г. от Л. Ахим фон Арним и Клеменс Брентано. Тази песен допринася значително за възхода на националния ентусиазъм. Разцветът на германските изследвания е тясно свързан с тези начинания на романтиците.

Със своята „Немска граматика“, започната през 1819 г., и трудовете си върху „Немски правни древности“ (1828 г.) и „Немска митология“ (1835 г.), *Якоб Грим продължава по научен начин изследването на немското минало, което Август Вилхелм Шлегел е започнал с есетата си за скандинавската поезия, „Песента за Нибелунгите“ и множество други по-стари литературни паметници на немския народ. Още през 1812–1815 г. братята Якоб и Вилхелм Грим публикуват „Детски и домашни приказки“, а от 1816–1818 г. – „Немски легенди“.*

Че този обрат към източниците на германската национална идентичност е дълбоко вкоренен в романтичния дух, е видно от факта, че в тясна връзка с него са възникнали два други феномена, произтичащи от уникалния национален характер на германците: възвишените полети на мисълта на идеалистичната философия чрез Шелинг, Хегел и Шопенхауер и прекрасният израз, който германската душа намира в поезията от този период, особено чрез Новалис и Айхендорф. Германският идеализъм отбелязва най-големите си триумфи в сферата на мисълта и чувствата. *Фридрих Вилхелм Йохан Шелинг*, който надгражда идеите на Фихте и също работи в Йена, създава концептуален мироглед, който поражда съвременниците му като шедьовър, чрез който най-накрая е възможно да се демонстрира хармоничното единство на вселената, отразена в огледалото на човешкия ум. От 1795 до 1805 г. неговите произведения, в които той развива смелите си идеи за връзката между природата и духа, се появяват в *бърза последователност*. Г. В. Фр. Хегел търси целия обхват по различен начин.

в една единствена структура всичко, което човешкият дух е способен да обхване. Това, което вдъхновява Фихте, Шелинг и Хегел, е идеята, че най-висшето откровение на цялото съществуване се крие в човешкия дух и че човек може да извлече най-дълбоките съкровища на знанието само от собствената си личност. Втората половина на 19-ти век интерпретира този акцент върху присъщата сила на духа като едностранчивост и отново се обръща към съзерцанието на външната природа. Но именно чрез тази едностранчивост те демонстрират интелектуалните висоти, до които човечеството може да се издигне, и по този начин оставят своя отпечатък върху първата половина на този век, идеалистичната епоха на германците.

Разпространеният дух на романтизма придобива различен характер във философията на *Артур Шопенхауер*, който се появява през 1818 г. със своята работа „Светът като воля и представяне“. За него презрението към реалността се превръща в уморено от света осъждане на цялото съществуване и в доктрината за отрицанието на волята като единствено спасение от мъките и страданията на този свят. Както ще видим по-късно обаче, този философ успява да упражни реално влияние едва след като звездата на Хегел започва да избледнява около средата на този век.

Тези философи са оформили романтичното чувство според посоката на мисълта, докато съвременните поети са го правили според тази на сърцето. Тази страна на романтизма, макар и донякъде патологична, се проявява с известна нежност в „Сърдечни излияния на обичащ изкуството монах“ от 1797 г., написани от преждевременно починалия...

Споменава се *Вилхелм Вакенрьодер*, приятел на Лудвиг Тик . Многобройните стихотворения на Тик, написани от човек, високо ценен от романтиците като романист, драматург и писател на приказки, разкриват именно по-неприятните аспекти на тази литературна епоха. Задълбочаването на душата, на което романтизмът е бил способен, е извадено наяве от истинските поети на немския дух: Фридрих фон Харденберг, известен като *Новалис*, и *Йозеф фон Айхендорф*. Новалис пише своите „Химни за нощта“ (1797) от удивително деликатни и дълбоки чувства. Дълбоката скръб, причинена от смъртта на годеницата му, и копнежът му за собствения му край се вливат в тези песни, вдъхновени от най-висшите полети на въображението. В романа му „Хайнрих фон Офтердинген“, чието действие се развива по време на кръстоносните походи, чувствата на романтичния дух намират най-характерния си израз.

Пренебрегването на законите на природата и животът в чисто въображаем свят често водели романтиците до най-странните скокове в изобразяването на хора и събития. Понякога те създавали истински карикатури на всичко естествено. Това, което изобразените от тях герои постигат с течение на времето, не е свързано, както е с реални хора, а по-скоро като фигурите, които ни се явяват в сънищата. Когато в „Хайнрих фон Офтердинген“ двете момичета, които героят обича, Матилда и Циан, се сливат в едно същество в хода на събитията, това е пример за това как романтиците са създавали фигури, наподобяващи образи от сънища. Но в творчеството на Новалис всичко това е пропито с поезия; романтикът

Чувствата на истински поет проговориха тук. Очарованието и пленителната природа на тези чувства се проявиха и в поезията на Айхендорф. За първи път той се появява през 1808 г. с песни, които скоро последваха с още стихосбирки. Въпреки това, той влага уникалната магия на романтичното настроение в новелата си „Aus dem Leben eines Taugenichts“ („Из живота на един безделник“), публикувана през 1826 г. Безделникът води живот на безцелност и леност; той се занимава само с безполезни занимания. По този начин той е представител на романтичния идеал. Докато Фридрих Шлегел рисува отблъскваща карикатура на този идеал в своята „Люсинда“, тук той въплъщава истинския поетичен талант в привлекателна форма.

Романтичният копнеж намира забележителен израз у *Фридрих Хьолдерлин*. Докато други поети от това движение често общуват лично, той поема по свой собствен път. Приятелства само с Шелинг и Хегел. За него великото и желаното се намира в гръцката култура. Романът „Хиперион, или Отшелникът в Гърция“, който завършва през 1799 г., разкрива колко малко Хьолдерлин се е чувствал като у дома си в епохата, в която е живял. Той е мечтал само за древногръцкия свят. Той го възхвалява и в своите важни лирически стихотворения. Може да се нарече Хьолдерлин романтичният дух, който остава заседнал на първия етап; защото и братята Шлегел започват с възторжено преклонение пред гръцкото изкуство и едва по-късно се обръщат към средновековното християнство.

Отклонението от естественото внесе усещане за колебание и несигурност в цялото това движение. Романът...

Християнският дух е бил достъпен за голямо разнообразие от интелектуални течения. От една страна, неговите поддръжници са били привлечени от философия, която се е стремяла да постигне цялата истина независимо от религиозните концепции; от друга страна, те са се свързвали с *Фридрих Шлайермахер, философския реформатор на християнството* и известния проповедник и автор на „Речи за религията към нейните културни презрители“. Фридрих Шлегел, по-специално, се сприятелява със Шлайермахер, а Шлайермахер написва „Интимни писма за Лусинда“, в които възхвалява привидния гений, прославен в романа като израз на благороден дух.

В *Ернст Теодор Амадеус Хофман* тази несигурност и произвол на романтизма намират своя най-неограничен израз. За него всичко е капризно и субективно. Всичко, което противоречи на обичайния ход на събитията, е любимата тема на този поет. През 1814 г. той дебютира със своите „Фантастични парчета в стил Калот“; през 1816 г. пише „Дяволските еликсири“, в която изобразява монах, който пие от дяволския еликсир, уж приписван на Свети Антоний и съхраняван в манастир. Това го потапя в най-авантюристични заплитания, унищожавайки собственото му аз; понякога това е самият той, понякога някой друг. Романтичната прищявка, която дори унищожават твърдо установеното аз, ни се изправя тук в най-дръзката си форма. По различен начин същата нерегулирана природа преобладава в „Животът и мненията на котарака Мър“, завършена през 1822 г.

на *Шамисо* „Чудната история на Петер Шлемил“, публикувана през 1814 г., демонстрира странните идеи, до които е стигнал романтизмът .

По време на пътуванията си разсеяният поет загубил шапката, джоба на палтото, ръкавиците, кърпичката и други вещи. Неговият приятел Фуке го попитал дали все още има сянката си. Това дало началото на историята за Петер Шлемил, човекът, който трябва да броди по света без сянка и чиято съдба е предопределена от липсата на необходим човешки спътник. Приятелят на Шамисо, *дьо ла Мот-Фуке*, публикувал героична пиеса „Сигурд, змиеубиецът“ през 1808 г., която представлявала първата част от трилогията за Нибелунгите „Героят на Севера“, публикувана през 1810 г. През 1811 г. той продължил с приказката „Ундина“, в която романтичната поезия на природата разкрила най-красивата си същност.

Романтичният дух сякаш се е съпротивлявал най-много на драматичната поезия. Тиек пише само безполезни драми; Арним, Брентано и Фуке се опитват напразно. Още повъзхитителен е тогава геният на великия драматург, който въпреки това се е появил от тази среда: *Хайнрих фон Клайст*. След живот, изпълнен със съмнения в себе си и света, измъчван от ужасни страсти, този велик поет застрелва приятел, а след това и себе си на 34-та си година (1811). През 1803 г. се появява първата му трагедия „Die Familie Schroffenstein“ (Семейство Шрофенщайн), последвана през 1808 г. от „Der zerbrochene Krug“ (Счупената кана), която с право се смята за една от най-добрите немски комедии; освен това „Пентезилея“, „Малката Катя от Хайлброн“, „Битката при Херман“, „Принцът от Хомбург“ и монументалната новела „Михаел Колхаас“. Чрез склонността си към необикновени душевни състояния Клайст демонстрира принадлежността си към романтизма. Пентезилея и Кетхен не се обичат

Не като обикновени женски същества, а едната като тигрица, която в свирепостта си разкъсва любимия си на парчета, другата като хипнотизирана жена, която следва обожавания си мъж с кучешка лоялност. Всички тези герои, изцяло родени от романтичното въображение, са изобразени от Клайст с шекспирова сила и артистичност. „Битката при Херман“ е написана през 1809 г. с мисъл за съвременна Германия. Разцветът на германското национално чувство произлиза от германския романтизъм, точно както самото това интелектуално движение възниква от черта на характера, дълбоко вкоренена в германския народ. Година след битката при Йена, *Фихте* произнася своите „Обръщения към германската нация“ в окупирания от Франция Берлин, обръщения, целящи да разгърнат целия потенциал на германския народ да се освободи от чуждо иго. През 1805 г. *представителите* на романтизма се събират в Хайделберг около Арним и Брентано, точно както преди това се събират около Фихте, Шлегел и Тик в Йена. Тук *Йозеф Гьорес* изнася лекции върху „Немски народни книги“, а националният ентусиазъм за миналото на Германия влияе върху енергията на настоящето, така че *барон фон Щайн* може да каже, че в кръга на хайделбергските романтици „е разпален голям огън от германския огън, който по-късно погълна французите“. Всъщност, Ахим фон Арним, във въведението към „Вълшебният рог на момчето“, произлизащо от този кръг, говори за вярата си в германското прераждане. В романтизма трябва да се търси произходът на патриотичната поезия, която намира такива блестящи представители в лицето на Ернст Мориц Арндт, Макс фон Шенкендорф и Теодор Кьорнер.

Чрез романтизма германският дух черпи богато вдъхновение от поезията на всички цивилизовани народи, което му позволява да изрази дълбините на душата си в най-съвършените форми на изкуството. Последиците от това стават очевидни през следващите години. През 1821 г. се появяват формално съвършените газели на *Платен*, последвани през 1822 г. от „Източни рози“ на *Рюкерт*. И двамата поети жънат плодовете на романтизма. *Лудвиг Уланд*, който за първи път публикува стиховете си през 1815 г. и чиито балади го правят най-популярния немски поет след *Шилер*, черпи подобно от първичната сила на своя народ и изкуството на своите непосредствени предшественици. В произведенията на *Рюкерт*, *Платен* и *Уланд* фундаменталните характеристики на романтизма вече не са в центъра на вниманието. Същото важи и за друг поет от първата половина на века, *Вилхелм Мюлер*, който е вдъхновен от борбата на гърците за свобода, за да напише книгата си „Песни на гърците“, публикувана през 1821 г.

Романтизмът, със своята склонност към нереалното и мистичното, в крайна сметка е изцяло доведен до религиозен фанатизъм и след Освободителните войни обслужва реакционни движения. Неговата склонност към християнското Средновековие в крайна сметка се превръща в склонност към потискане на модерния дух, освободен от Френската революция. Затова едва ли е изненадващо, че „Млада Германия“, която наследява наследството на романтизма в началото на 30-те години на миналия век, първоначално се оказва в пряка опозиция на литературното движение, което я предшества.

Връщане към първоизточниците на човечеството

Германските литературни движения през втората половина на миналия век и първата част на този век се характеризират с промяна в разбирането и художественото творчество. Светогледите трябва да бъдат освободени от стари идеи, които не притежават нищо друго освен *авторитета* на традицията, а изкуството трябва да бъде изкупено от форми, които са се развили, особено под влиянието на френския класицизъм, и постепенно са се превърнали в педантични художествени правила, във външен маниеризъм, който убива всякаква художествена индивидуалност.

Степента, до която този мироглед и художествено движение са отживелица, се вижда и от факта, че литературното движение сред сродните англичани е поело почти в същата посока в началото на века.

Тук тримата поети от така наречената „Езерна школа“ – Уилям Уърдсуърт, Робърт Саути и Самюъл Тейлър Колридж – първи се стремят да се освободят от застаряващия, скован класицизъм, чийто основен представител изглежда е Поуп. Те са групирани под името „Езерна школа“, защото са живели известно време заедно на бреговете на езерата Уестморланд и Къмбърланд, а естествената красота на този регион е послужила като тема за много от техните стихотворения. За разлика от своите предшественици, те не са искали да гледат на природата през призмата на традиционните идеи и да я възхваляват във вековни форми на изкуство, а по-скоро да подхождат към нея наивно и да говорят на естествен език. Най-важният от тези трима поети, Колридж, има силна прилика в характера си с немските романтици. Той също е търсил мистичното и рядкото в световните явления и е живял в...

свят на мечти, чужд на реалността. Уърдсуърт е с по-малък талант; вдъхновеният от природата му плам има донякъде изкуствена наивност и той обикновено подкопава загатнатите природни тонове в стихотворенията си с морализиращо заключение. От творбите на Саути само тези, написани в младостта му, са интересни заради чувството за свобода, което изразяват. В по-късните си години революционерът се превръща в хвалебственик на реакцията.

Поетът, оказал най-голямо влияние в началото на романтичното движение в Англия, шотландецът *Валтер Скот*, не притежавал в произведенията си нищо от универсалния обхват на немските романтици. Той не търсил корените на човечеството в целия свят, а само в собственото си национално наследство. „Песента на последния менестрел“ на Скот, публикувана през 1805 г., и поемата му „Девата от езерото“, публикувана през 1810 г., са пропити с истинска природна свежест и истинско, оригинално чувство, но нищо от дълбокия копнеж на немския романтизъм. Когато Скот преминава от поезия към проза, писането му придобива почти исторически точно изобразяване на хора и събития. Той става създател на историческия роман. Той изобразява живота от природните условия на даден регион и от историческите обстоятелства на определена епоха. Сред многобройните характеристики на романтизма е изоставянето на надценяването на състоянието на културата, характерно за Просвещението. През този период хората са се интересували само от онези идеи за религията, науката, обичаите и т.н., които самите те са смятали за правилни. Едва с романтизма любовта към хора и култури от друг произход се възражда.

от преобладаващите обстоятелства. Валтер Скот е култивирал именно тази характеристика на романтизма. Той позволява на хората и събитията да излязат от почвата, в която са родени, и да се появят точно в светлината на времето, към което принадлежат. Това, което един историк трябва да счита за идеално – да изобрази всичко от дадените обстоятелства – е изпълнено в романите на Скот. Че по този начин той е отговорил на нуждата на своето време, се доказва от факта, че например през 1822 г. са отпечатани 145 000 екземпляра от романите на Скот. Този писател е оказал огромно влияние върху цялата европейска художествена литература. Подражатели от неговия вид са се срещали навсякъде.

Далеч по-автентичен романтизъм е бил в лицето на ирландеца Томас Мур. Той е уловил духа на хората, докато едновременно с това се е наслаждавал на жизнения свят на Ориента. Неговата „Лала Рук“ е стихотворение, пропито с пищна чувственост и живо въображение, преливащо от цветни образи. Най-значимото му постижение обаче са неговите „Ирландски мелодии“, започнати през 1807 г., в които унижението на неговия ирландски народ, който е преживял безпрецедентни страдания под английско управление, е извлякло от него тонове, толкова величествени и завладяващи, колкото всеки певец на свободата някога е пял.

Двама поети принадлежат към тази епоха, в която чувството за природата, извиращо от най-дълбоките извори на човешката душа, е намерило величествен лирически израз: *Джон Кийтс* и *Пърси Биш Шели*. Вътрешният им живот изглежда като възнесение към силите, които, като върховни, най-могъщи, управляват света, а стиховете им проникват в сърцето като вечна световна музика. И двамата умират млади: Кийтс през

1821 г. на възраст...

На 26 години Шели, все още ненавършил 30, се удавя в залива Специя. Нищо по-красиво не може да се каже за Кийтс, отколкото да се повторят думите на Шели в надгробния му стих, посветен на сродната му душа: „Сега той е едно цяло с природата.“ Защото целият живот на Кийтс е копнеж за съюз с вечните сили. Байрон казва за недовършения си „Хиперион“, започнат през 1818 г.: „Стихотворението е „наистина вдъхновено от титаните и възвишено като Есхил.“ Alegорията е любимата форма на Кийтс, в която той влага дълбокото си разбиране за природата и в нея постига ниво на творческа сила, което едва ли е сравнимо с нещо друго.

Ако може да се говори за философия на сърцето, тогава поезията на Шели трябва да се нарече с това име. Умът му е насочен към *дълбините* на световните мистерии; но този ум не е бил питащ разум, а сърце, което е копнеело да прегърне най-възвишените аспекти на природата с любовта си. В стихотворенията му самите елементи на природата сякаш говорят на своя вроден език. С това всеобхватно разбиране за природата Шели съчетава безгранична любов към свободата. И тази любов също произтича от разбирането му за природата. Той е изцяло погълнат от живота на природата, която разкъсва всички окови чрез силата на своята мощ, така че за него свободата е нещо, без което не може да си представи света. Затова той противопоставя „Окования Прометей“ на своя „Свободен Прометей“, който носи веригите с достойнство, защото знае, че ще дойде часът, когато свободата триумфира. И Шели представя този триумф на...

Свобода с цялата мощ, която принадлежи на една необходима, непобедима сила на природата.

Това, което у Шели произлиза от дълбока чувствителност към природата, достигаща до самите граници на човечеството – безусловен копнеж за свобода – у *Джордж Гордън, лорд Байрон*, е резултат от горда личност, която предизвикателно и величествено се противопоставя на всичко, което се стреми да ограничи разгръщането на вродената ѝ човечност. В този поет живее дух, който щурмува рая и ада. Всичко, което упражнява принуда, от самото начало е негова антитеза. Байрон е певецът, който възхвалява гордостта от човешката природа, а неговият „Манфред“, който той започва през 1816 г., е песента на тази гордост. Манфред е велика личност, човек, чиято душа не е съкрушена от съзнанието, че е натрупал тежка вина, но който въпреки тази вина иска да се бори срещу границите на човешките възможности. Байрон намира думи, за да изрази най-възвишеното, но също така и думи, които като сигурна стрела удряха всичко, към което е насочена неговата омраза или презрение. И той беше проникателен ценител, когато ставаше въпрос за разкриване на дребните елементи, облечени в мантията на величието. Неговият „Дон Жуан“ е шедьовър, когато се гледа от гледна точка, че всяко лицемерие трябва да бъде разкрито, всяка лъжа – изправена пред основата си. Копнежът му за свобода го подтикнал да посвети енергията си на гръцкото движение, защото видял в гърците народ, който, изоставен от европейските сили, се стреми да извоюва свободата си от турските си потисници. Байрон поставил всичко, което имал, и себе си, в служба на движението.

освобождението на този народ. Той скоро се поддаде, не в битка, а на усилията, които неговият стремеж към действие изискваше.

Във Франция, където политическата революция разкри разрива с миналото в най-радикалната му форма, където призивът на Русо за природа и свобода отекна най-силно, революционизирането на умовете напредваше най-бавно. Истински свободните личности изразходваха енергията си на подиума или в народните събрания; те не намираха време за изкуство. Но един поет не бива да се забравя, когато се обсъжда епохата на революцията: френският Хьолдерлин, *Андре Шение*. Той също намира своя идеал в елинизма и развива таланта си в изискана, емоционална лирика. Той е предшественик на френския романтизъм. Брат му, *Мари-Жозеф Шение*, е радикален представител на революционната поезия, на която остава верен дори след като френското народно въстание намира убежище в пристанището на наполеонизма. Като революционен поет в истинския смисъл на думата, трябва да се спомене и поетът на „Марсилезата“ *Жозеф Руже дьо Вел*. С право е казано, че дьо л'Ил е увековечил ентусиазма, а Андре Шение – болката от народното въстание. Заради това последният си навлече и омразата на либертарианците и трябваше да завърши живота си на ешафода. Либертарианците не можеха да понесат някой да изрази тъжните аспекти на революцията с думи. Безмилостното величие на Наполеон не толерираше нищо значимо освен него; *Антоан Арно* и *Пиер льо Брюн* бяха поетите, които намериха тона, който се хареса на великия Наполеон. *Ан Луиз Жер-*

Мейз дьо Стаел, жена, която е усвоила преобладаващите възгледи в Германия по време на пътуванията си и е била защитник на модерните идеи, не е спечелила благоволенieto на Цезар.

Немският романтизъм се връща от прославянето на идеите на Гьоте, извлечени от класическото изкуство, през потапяне в мистично-християнските концепции на отминала епоха до подчинените услуги, които оказва на римския ултрамонтанизъм и абсолютистките желания на принцовете през реакционния период. Това е път през време на величие към катастрофален упадък. Французите достигат до този последен етап много по-бързо. Още през 1802 г. *Франсоа Рене, виконт дьо Шатобриан*, публикува „*Genie du christianisme ou les beautés de la religion chrétienne*“ („Геният на християнството или Красотите на християнската религия“), в която красотата и величието на християнството са възхвалявани в контраст с всички плодове, които разумът и просветлението могат да донесат. Същият писател по-късно продължава това прославяне на християнството в поемата си „*Les martyrs*“ („Мъчениците“). Лирически имитатор на Шатобриан е *Алфонс дьо Ламартин*, който добавя необходимата атмосфера към мистичното чувство. *Пиер Жан Беранже*, очарователен автор на песни с всички силни и слаби страни на френския национален характер, притежаваше завладяваща чувственост, мелодична реторика и дори ласкателна тривиалност. Едновременно с тези поети, които проправиха пътя за френския романтизъм, появил се много по-късно от неговите немски и английски еквиваленти, твореше прозаикът *Пол Луи Курие*, искрен и остроумен защитник на...

Свободата беше реалност и по време на бурните времена на френската реакция , когато гласове като неговия не бяха добре дошли.

Всички описани тук литературни движения са свързани с основните политически и интелектуални начинания около началото на XVIII и XIX век. Те са изместени от интелектуалните течения, които вървят ръка за ръка с политическите революции около средата на века.

Гьоте, Шилер и романтиците, преди всичко друго, са имали предвид един артистичен идеал: какви изисквания трябва да си постави истинският творец – това е било важно за тях. В разцвета на своето развитие Гьоте се потапя в изкуството на гърците, защото вярва, че истинското изкуство е било култивирано в най-чиста степен там. В обширни трактати („За възвишеното“, „Писма за естетическото възпитание на човека“, „За наивната и сантиментална поезия“) Шилер се стреми да разбере условията на художественото творчество. Романтиците изучават литературите от различни епохи и култури, за да се просветлят за природата на творчеството. Тази връзка между човечеството и изкуството се различава сред интелектуалците, наследили Гьоте и *романтиците*. Те развиват усещането, че подобен акцент върху художественото като такова дистанцира изкуството от живота и че реалният живот трябва отново да бъде доближен до изкуството. Това чувство доминира във всички начинания на онези поети и писатели, които в историята на германския интелектуален живот са групирани под името *„Млада Германия“* – обобщение, което се появява за първи път в книга на килския естетик Лудолф Виенбарг „Естетически кампании“ (1834), която носи посвещението: „На млада Германия, а не на стара, посвеждам тази книга.“ Тук е обявена война на изкуството, което се поставя извън живота. От живата реалност, от хармонично съществуване, което истински удовлетворява човечеството –

Изкуството трябва да се роди от това. Виенбарг виждал само едностранчивост в елинския идеал за живот, както и в по-новия, произлизащ от християнството. Гърците се фокусирали върху идеализирането на чувственото, върху усъвършенстването на физическата красота; по-новият идеал за живот е благоприятствал духовното. Тези два идеала сега трябва да се обединят в едно по-висше единство; на чувствеността и интелекта трябва да се даде еднаква тежест. От тази обща гледна точка Виенбарг стигнал до преценки, които се различавали значително от тези на Гьоте, Шилер и както на класическия, така и на романтичния период в литературата. Виенбарг ценил езика на Шилер и неговия идеалистичен динамизъм, както и стилния израз на Гьоте, по-малко от прозата, която се свързва възможно най-тясно с непосредствения живот.

В своята книга Виенбарг просто дава ясен израз на случващото се в интелектуалния живот на Германия след управлението на романтиците. Характерно за тази промяна е литературното творчество на *Лудвиг Бьорне*, чиято основна характеристика не е художествено, а политическо убеждение. Думата „политическо“, когато се прилага към този писател, обаче трябва да се разбира в по-широк смисъл, че обхваща всичко, свързано с развитието на човечеството, с неговия напредък в историческия живот. За Бьорне изкуството е толкова по-важно, колкото повече се поставя в служба на този човешки прогрес. В съответствие с това убеждение той ръководи списанията, които публикува („*Zeitschwingen*“ от 1814 г. нататък, а по-късно „*Wage*“ от 1818 до 1821 г.); то прониква във всичките му произведения и е особено ярко илюстрирано в неговите...

В своите „Драматургични документи“ той оценява драматичните произведения на изкуството според морални и политически принципи, като набляга на убежденията на поетите и моралното съдържание на техните постижения. Дълбоката сериозност на неговата природа и искрящият му остроумие съставляват очарованието на неговото творчество. Всичко, което е написал, произтича от морално изправена природа и ум, чиито мисли са едновременно проникателни и остроумни; неговите „Писма от Париж“ (1832-34) са несравнима съкровищница от такива мисли. Поради тази си природа Бьорне е противник на Гьоте, чието чисто артистично разположение се сблъсква с неговия политически и етичен патос. Гьотевата концепция за изкуството и мироглед му се струват жизнеотрицателни. Бьорне вярва, че такава личност източва живота и прогреса на човечеството от жизнеността им. Юлската революция прави дълбоко впечатление на Лудвиг Бьорне; в скритите тенденции той вижда нещо подобно на собствените си цели, защото по природа е революционен дух. Той иска да раздвижи своите събратя, за да ускорят стъпките, водещи към свободата. Ако е ставал огорчен и несправедлив към хората и обстоятелствата, това е произтичало от пламенния му ентусиазъм за морален и политически прогрес.

Хайнрих Хайне беше съвсем различен тип личност. Той дължеше артистичното си образование изцяло на романтичното движение, но беше и разрушителят на това интелектуално течение. В неговите стихотворения съноподобното качество на романтизма съжителства редом с грубо, реалистично обвързване с живота. В случая със щита имаме...

Романтичното движение вижда как блестящата личност надхвърля реалността и се стреми да изгради свой собствен свят според собствената си свободна воля. Това чувство за суверенна личност живее в остроумието на Хайне. Той прави скок към най-висшите емоции и след това отново им се подиграва с най-капризните прищевки. Именно тази характеристика прави Хайне толкова противоречива фигура. Играта, която играе с емоциите и изразителността, го прави противник на онези, които биха позволили само сериозност и достойнство пред лицето на най-свещените чувства; грацията, лекотата, елегантността и богатството на ума му го правят любимец на всички, които се стремят преди всичко към естетически и художествени удоволствия. В душата му се крият даровете на истинския поет, на смисления разказвач и на мефистофелския циник, а в най-добрите му творения лекомислието намира своето място редом с най-благородните идеи. Неговата „Книга с песни“ (1827) ясно разкрива влиянието на романтиците, например Айхендорф; за разлика от нея, той се явява като напълно независим дух в своите „Пътни картини“ (1826-31). Свежият, оригинален характер, изразен в тези произведения, скоро го прави широко четен автор. Най-съвършената грация на стила и искрящият остроумие се появяват в тази книга като изблик на превъзходен ум. Личността на поета обаче понякога излиза силно на преден план, така че често изглежда сякаш той е единствено загрижен за флиртуването с тази личност; но не по-рядко изглежда сякаш Хайне, чрез остроумието си и играта си с усещанията и чувствата, просто се опитва да се извини от едно болезнено фундаментално—

Той искал да облекчи настроението в душата си. Това го накарало да се почувства привлечен от великия поет на Световната тревога, Байрон. Тонове, които сме свикнали да чуваме в произведенията на Байрон, резонират отново и отново в писанията на Хайне. Липсвало му обаче това, което води от такова фундаментално настроение към по-висше удовлетворение - хармоничен мироглед. Той се колебаел несигурно между романтизма и трезвата, рационална просветителска мисъл. В предговора към своя „Ата Трол“ (1841) той изрича една красноречива дума за себе си: „Написах „Ата Трол“ за собствено удоволствие и наслада в фантастичния, подобен на сънища стил на онова романтично училище, където прекарах най-приятните си младежки години и накрая набих яко учителя. В това отношение моето стихотворение е може би осъдително.“ Но ти лъжеш, Брут, лъжеш, Касий, и ти също лъжеш, Азиний, когато твърдиш, че подигравките ми са насочени към онези идеи, които са ценно постижение на човечеството и за които аз самият съм се борил и страдал толкова много. Не, именно защото тези идеи постоянно се носят пред поета в най-славна яснота и величие, желанието за смях го обзема още по-неудържимо, когато вижда как грубо, тромаво и неловко тези идеи са схванати от ограничените съвременници.“ В „Ата Трол“ и в стихотворението „Германия. Зимна приказка“, написано през 1844 г., огледало е насочено към тогавашна Германия с остра сатира и горчивина. В „Нови стихотворения“ (1844 г.) достоинства на поета отстъпват зад циничен, несвободен от лекомислие поглед върху живота.

Бьорне и Хайне, по самата си природа, копнееха да се освободят от романтизма. Те бяха хора с различен нрав.

отколкото Шлегел, Новалис, Гьорес и т.н.; следователно и тяхното творчество придобива характер, различен от романтичното течение. Степента, до която това течение вече е остаряло през 20-те години на XIX век, е най-ясно демонстрирана от *Карл Имерман*. Той не е гений като Хайне и затова със сигурност би създал, ако не изключително, то поне солидно произведение в духа на романтичната школа, ако появата му съвпаднаше с нейния разцвет. Той обаче е обременен именно с болезненото осъзнаване, че една значима художествена епоха е остаряла и ѝ липсва вътрешната сила да генерира нови идеали. Той се чувстваше закъснял за великите предци и наистина беше такъв. Това е ясно изразено в романа му „Епигоните“ (1836). В това произведение е пропита атмосфера на умора от света. Поетът отправя сурова преценка на своето време и го упреква, че изостава толкова много от миналото. Самият той би могъл да постигне нещо само като подражава на великите си предшественици - Шекспир, Гьоте, Калдерон. Неговите драми „Долината на Ронсевал“, „Едвин“, „Петрарка“, „Око на любовта“, „Карденио“, „Трагедия в Тирол“ и „Алексис“ със сигурност са творения на зависим ум. Те обаче доказват, че Имерман е притежавал известна склонност към драматична структура, към завладяващо композиране на сюжети. Следователно той е успял да стане основател на образцова немска сцена и на истински артистична драматургия. Недостатъците на таланта му са най-ярко очевидни в неговия „Мерлин“. Мерлин е антитеза на Христос, син на девица и Сатана; в него

Злото се превръща в реалност. Поетът не успява да вдъхне нов поетичен живот на този стар, легендарен мотив. Той постига значително по-голям успех в романа си от 1838 г. „Мюнххаузен“, в който противопоставя празнотата и лицемерието на висшето общество на здравата, силна природа на немското селячество.

Развитието, което немската поезия претърпява през втората третина на 19 век, може да се види и в сравнението на *Франц Грилпарцер* и *Фридрих Хебел*, който е с 22 години по-млад от него . Художествената чувствителност на Грилпарцер е изцяло в рамките на възгледите на Гьоте и Шилер, докато Хебел отива толкова далеч отвъд тях, че предвид задачите, които си поставя, може да се счита за предшественик на Хенрик Ибсен. Освен „Прародителката“, първата драма на Грилпарцер, произлизаща изцяло от романтичната концепция за съдбата, може да се каже, че неговата цел винаги е била да отговори на изискванията на класическата красота в развитието на героите и оформянето на сюжета; художествените принципи на вътрешната хармония са го ръководили, когато е изобразявал човешките страсти и е представял събития. Хебел, от друга страна, е насочвал вниманието си предимно към моралните въпроси на човешката душа; той е търсил мотивация не толкова от художествените принципи, колкото от психологическите. Ето защо Грилпарцер се превръща в поет на спокойната, съвършена красота, докато Хебел често пренебрегва чистите закони на красотата, за да изрази определен аспект на душата, силна страст.

да му придадат характерен израз. Драмите на Грилпарцер „Сафо“, „Златното руно“, „Късметът и краят на крал Отокар“, „Сънят за живот“, „Горко на лъжещия“, „Еврейката от Толедо“ и недовършената му „Естир“ реализират в драматичната сфера това, което Гьоте, след италианското си пътешествие, представя като художествен идеал. Любовта в идеалната си форма намира своя съвършен израз в „Сафо“, естественото благородство на душата и величието на женските чувства в „Медея“ – третата част от трилогията „Златното руно“ – и мъжката, героична енергия в „Крал Отокар“ по съвършено красив начин. Хебел обаче не се е свенил да преувеличава човешкото до гигантското, когато става въпрос за изобразяване на женската страст, както в неговата „Юдит“, мъжката ревност, както в „Ирод и Мариамна“, или нещастieto, произтичащо от обществените предразсъдъци и обстоятелства, както в „Мария Магдалена“. В „Гигес и неговият пръстен“ той изобразява отмъщението, което една жена може да изиска, като наруши чувството му за срам, а в „Нибелунгите“ представя човешката сила и слабост в наистина свръхчовешки мащаб.

Друг важен поет, който подобно на Грилпарцер все още е изцяло под влиянието на класическите художествени възгледи, е *Ото Лудвиг*. Лишен от вродено силен талант, той се стреми да се издигне до определено ниво чрез съзнателно потапяне в законите на изкуството. Неговите „Шекспирови етюди“, публикувани едва след смъртта му, показват колко щателно е размишлявал върху мистериите на поетичното творчество. Въпреки че изследва тези теми в драмите си „Наследственият лесовъд“ и „Макавеите“,

Въпреки че тези произведения изобразяват силни страсти, те притежават известна мистериозност. Само разказът „Между небето и земята“ кара човек да забрави, че не въображението, а разумът са ръководили поета.

Напълно съзнателно , с ясната цел да донесат нова концепция за живота и изкуството, фигурите на „Млада Германия“ – Гуцков, Лаубе и Мундт – се позиционират на почвата, която Виенбарг е описал в своите „Естетически кампании“. Най-важният в този кръг е *Карл Гуцков*, който в края на 20-те години на миналия век посещава лекциите на Хегел в Берлин и усвоява идеите, с които този философ обяснява хода на човешкото развитие в историята. Идеята на Хегел, че историята е прогрес в съзнанието за свобода, прави силно впечатление на тогава деветнадесетгодишния Гуцков. И когато новината за Юлската революция в Париж достига до Германия, копнежът за лична и социална свобода в душата му получава мощен външен тласък. Той иска да се посвети изцяло на каузата на прогреса. Остротата и яснотата на мисленето му му позволяват бързо да схваща всички нови идеи на времето, така че скоро става изключителен техен тълкувател. Въпреки това, не му е било лесно напълно да се откаже от романтичните си възгледи и те все още са ясно видими в първото му произведение „Писма от глупак до жената на глупак“ (1832). Но нова перспектива се появява още в следващия му роман „Маха-Гуру, история на един бог“ (1833). Прославянето на непосредствения живот, на земните идеали за сметка на отвъдното, е основната идея на

Човечеството трябва да се радва на свободно съществуване, неограничено от традиционните социални и религиозни предразсъдъци : това е мнението на Гуцков. Той си поставя задачата да изобрази връзката между половете в този смисъл в романа си „Уоли, съмняващият се“ (1835). Трябва изрично да се заяви, че истинският морал и целомъдрие се състоят не в потискането, а в усъвършенстването на чувствеността. Добрият човек не е този, който трябва да се отказва от задоволяването на желанията си, защото в противен случай би изпаднал в неморалност, а по-скоро този, който може спокойно да се отдаде на чувствения си живот, без да се страхува от подобно отклонение. Гуцков също изразява това мнение в предговора, който пише към писмата на Шлейермахер върху „Люсинда“ (1835) на Шлегел. В него онези, които обявяват безпрепятственото отдаване на чувствения свят за неморално, са заклеймявани с най-сурови думи, като по този начин демонстрират отчуждението си от най-висшата концепция за морал. Не е чудно, че Гуцков среща ожесточена съпротива с подобни възгледи. *Волфганг Менцел* беше този, който най-силно се обяви срещу тях. Този човек, не без значение какъв историк, се ръководеше от най-едностранчиви преценки в моралната и художествената сфера. С груб, груб език той отхвърляше всичко, което не съответстваше на неговите филистерски морални и политически възгледи. От педантичния си арбитърски пост той също така етикетираше начина на живот и изкуството на Гьоте като неморални. Той беше умел журналист и през 30-те години на 19 век беше редактор на „Щутгартер Морген“.

Менцел упражнява значително критично влияние върху литературата. Неговият проникателен поглед не може да не разпознае значителния талант в младия Гуцков. Затова първоначално го привлича в близкия си кръг и го кара да работи усърдно за вестника му. Когато обаче начинът на мислене на Гуцков е напълно разкрит чрез гореспоменатите трудове, Менцел се превръща в неговия най-ярък публичен критик. Към тази литературна агитация срещу новия мироглед се добавя и политическа: през декември 1835 г. с декрет на Федералния парламент се забраняват всички трудове на новата школа на мисълта – тези на Хайне, Гуцков, Виенбарг, Мундт и Лаубе – включително бъдещи публикации! За известно време дори имената на тези мъже не могат да бъдат споменавани в немски издания. Проницателните наблюдателни способности на Гуцков за всичко, което се случва в интелектуалния живот, впоследствие се проявяват в поредица от забележителни трудове. „Върху философията на историята“ (1836) предлага задълбочена колекция от афоризми за развитието на човешкия ум; „Гьоте на преломния момент на два века“ (1836) се задълбочава в съзнанието на великия поет; а „Животът на Бьорне“ (1840) предоставя проникателна характеристика на този писател. Гуцков също така уместно изобразява интелектуалните физиономии на други негови съвременници в поредица от есета (по-късно публикувани под заглавие „Светски портрети“ в събраните му съчинения).

Карл Гуцков е преживял от първа ръка ожесточените борби, пред които са изправени онези, които се противопоставят на установените идеологии. Неговите писания, счети за неморални, му донесоха тримесечна присъда. Това беше особено болезнено.

Но е вярно също, че неговите мисли и чувства карат дори онези, с които е имал по-дълбока привързаност към него, да се отдалечават от него. Именно от такива болезнени чувства възниква кратката новела „Амстердамският садукей“. В нея е изобразен контрастът между човек с нови, независими възгледи и обществото. След това Гуцков представя същата идея по-завършено в драмата си от 1847 г. „Уриел Акоста“; поетът е преживял голяма част от страданията, които самият герой на тази драма трябва да понесе. Това го кара и в по-късните му години да се отдръпва все повече от житейските борби и да се ограничава до наблюдението и изобразяването им, без да участва активно в тях. Още в психологическия му роман „Бласедов и синовете му“ (1838 до 1839 г.) това наблюдение на съвременните условия от гледна точка извън тях преобладава. Истинският ѝ пробив обаче идва едва с двете основни произведения от 50-те години на 19-ти век: „Рицарите на духа“ (1850-52) и „Римският магьосник“ (1858-61). В първия роман всички течения и типични характеристики на епохата са изобразени от възвишена перспектива в културен портрет от най-висок порядък. Това, което тлее в дълбините на живота по негово време, накъде се стремят умовете, какво ги тласка напред и какво ги тласка назад: всичко е живо изобразено със забележителна широта и от най-точно познание. Способността на Гуцков да оцени всяко легитимно стремеж се демонстрира от застъпничеството му за даровития поет *Георг Бюхнер*, който за съжаление умира на младата възраст от 24 години (1837 г.). Той защитава недовършеното, но недоразвито творчество на Бюхнер, което свидетелства за истинска поетична сила.

Трагедията „Смъртта на Дантон“ е публикувана през 1835 г. и въведена в литературата.

Хайнрих Лаубе, с ранните си произведения „Новият век“ (1833), в които възхвалява полското въстание, и „Млада Европа“ (1833-37), в която оспорва социалните и политически ограничения, се движи в същата посока като Карл Гуцков. Липсва му обаче както същата сериозност на убеждението, така и дълбочина на житейската му философия. Той е по същество човек, фокусиран върху артистичната повърхностност. Неговите драми „Есекс“, „Карлшулер“ и други са изчислени за театрален ефект, умело използвайки правилата на драматургията. Основните му заслуги обаче не са като писател, а като директор на Градския театър в Лайпциг и Виенския Бургтеатър. Работата му като драматург и режисьор все още се смята за образцова и ненадмината сред театралните професионалисти.

Теодор Мундт постига най-малко значение в рамките на „Млада Германия“. Въпреки че заявява привързаността си към принципите на новия интелектуален свят, му липсва артистичната сила да ги изрази в романите си, които третират еманципираните жени и натурите, стремящи се отвъд времето си, по доктринерен и неангажиращ начин.

Едновременно с тези представители на „Млада Германия“, философски настроените умове се бореха за нов мироглед. Хегеловата философия, докато нейният основател преподаваше в Берлин (1818-30), бързо плени всички с по-дълбоки интелектуални уклонове. Нейното влияние върху науката, изкуството, политиката и т.н.

Социалният живот на Хегел през последните му години е различен от всяка друга философска система, която някога е изпитвала. Начинът, по който този мислител обхваща цялото знание в рамките на една широкообхватна мисловна структура, означава, че дори онези, които биха стигнали до повече или по-малко различни мнения, ако бяха слушали езика на собствения си ум, се присъединяват към него. След смъртта на Хегел тези различия излизат на преден план още по-ярко. По-младите философи вече не тълкуват думите на своя учител безпристрастно, а по-скоро ги преосмислят според собствените си цели или се стремят да ги развият по-нататък в съответствие със собствените си възгледи. Религиозните въпроси са включени в това философско течение, развиващо се от хегелианството, и са подложени на оживени дебати. Хегел вярва, че всяка истина намира своя най-висш, най-правилен израз във философския свят на мисълта. Но той също така вярва, че философията не е единствената форма на истината - тя присъства и в религията, само че все още не по ясен, концептуален начин, а по-скоро като интуитивни представяния в символи. Давид Фридрих Щраус възприема тази идея и я развива по-нататък. В книгата си „Животът на Исус“ (1835-36) той подлага протестантската история на остра критика и заключава, че тя е просто митично представяне на философски истини. Цялата човешка история и всеки отделен човешки живот са възплъщение на божествената същност. Всичко, което се случва в света по всяко време, е проявление на тази божественост. В протестантската история склонността на човешкия ум да създава митове само в един изолиран случай се е проявила по образен начин.

Той твърди това, което винаги и навсякъде се случва: възплъщението на Бог. *Бруно Бауер* скоро се намесва в сблъсъка на идеите по още по-радикален начин. Той изследва християнските истини от гледна точка на човешкото самосъзнание и приема вярата само в това, което човек може да разпознае като истина чрез собствения си интелектуален капацитет. С това е обявена война на определена църковна доктрина, наред с тази, произтичаща от човешкия дух. Подобни критични стандарти сега се прилагат и към други аспекти на живота: морал, държава и общество. През 1838 г. *Арнолд Рюге* и *Ехтермайер* основават списание „Halle Yearbooks“, за да разглеждат подобни въпроси. Скоро (1841 г.) то е сметнато за толкова опасно за държавата, че Прусия забранява публикуването му, принуждавайки ги да се преместят в Саксония.

Книгата на *Лудвиг Фойербах* „Същността на християнството“ (1841 г.) представлява по-нататъшна стъпка по този път. Фойербах изхожда от предпоставката, че човечеството може да придобие знания само от себе си. Ако това е така, тогава човечеството не може да притежава никакви знания за никое по-висше същество от себе си. Следователно, то трябва да се занимава предимно с изучаване на човечеството, антропология. Само защото човечеството, в хода на своето историческо развитие, не се е задоволило с подобно изучаване, то е прибягнало до религиозни идеи. То е открило в себе си понятието за човечеството, надарило го с всички съвършенства, до които могат да бъдат издигнати човешките качества, идеализирало образа на човечеството и го проектирало във външния свят като Бог. Според Фойербах човечеството може да си представи Бог само според

създаден по свой образ и подобие. Следователно, след като това бъде осъзнато, антропологията трябва да заеме мястото на теологията. Познанието за природния свят, който се разгръща осезаемо в пространството и времето, сега трябва да замени вярата в свръхестественото. Важно следствие е свързано с това и в морален план. Ако човекът се разглежда като най-висше същество, тогава действието не може да има друга цел освен да реализира идеала за човечеството в най-съвършения смисъл. Според този морал, човек ще бъде толкова по-добродетелен, колкото повече се доближава до този идеал. Хуманната морална доктрина трябва да замени религиозната етика. Докато Фойербах изоставя тази идея, *Макс Щирнер* я възприема отново. Той разсъждава, че ако човек разглежда само това, което е реално, това, което съществува в пространството и времето, тогава идеалът за „съвършения човек“ също трябва да отпадне. Защото наистина съществува само отделното човешко същество, а не човечеството като цяло. Докато Фойербах се чувствал принуден да уреди живота по такъв начин, че да се доближи до идеала за човечеството и по този начин чувствал известна отговорност към целия човешки род, Щирнер не чувства такава отговорност. Всеки, който признава универсален идеал за човечеството, трябва също да признае, че този идеал не може да бъде реализиран в индивида, а само в целия вид. Индивидът загива, видът продължава да живее и също така развива идеала по-нататък. Но ако този идеал бъде отхвърлен като фантом, плод на въображението, както прави Щирнер, тогава човечеството няма задължение към него. То трябва само да се ръководи от собствените си наклонности; то е...

Отговорен само пред себе си. Щирнер защитава тази гледна точка в труда си „Азът и неговите собствени“ (1845).

Това показва, че в рамките на немската мисъл е съществувал стремеж към мироглед, ориентиран към емпиричната реалност. Следователно е разбираемо, че откритието на Дарвин за естествения произход на органичните видове е посрещнато с ентузиазъм в Германия и е превърнато в един вид естествена религия от мислители, попили нещо от духа на Фойербах и неговите съвременници. В рязък контраст с тези идеи, развили се от възгледите на Хегел, стои застаряващият *Шелинг*, който смята мирогледа, придобит единствено чрез рационална мисъл, за неспособен да задоволи най-висшите духовни потребности на човечеството и затова се стреми да го допълни с висша истина, произтичаща от самата божествена същност. През 1840 г. Фридрих Вилхелм IV призовава този философ, който дотогава е преподавал своята „Философия на откровението“ в Мюнхен, в Берлин, за да осигури противотежест на ученията на по-младите мислители, чиито доктрини не се съобразяват добре с романтичните чувства и религиозните убеждения на краля. Влиянието на новите интелектуални движения обаче е толкова голямо по това време, че появата на Шелинг в столицата на Прусия остава напълно неефективна.

Целта на „Млада Германия“ – да установи жизнена връзка между поезията и живота – намира радикално продължение в литературата на движението от 40-те години на миналия век. Основната ѝ характеристика се състои във факта, че

Политическото настроение на времето се изразяваше пряко в поетични творения . Недоволството от състоянието на обществения живот търсеше поетичен израз. Повечето от стихотворенията, произлезли от това настроение, нямат трайно значение. Те успяха да направят по-дълбоко впечатление само във време, когато най-широки кръгове бяха обзети от същите чувства като тези политически поети. Бедността на мисълта и тесният обхват на темата не биха могли да представляват интерес за по-късните епохи. „Неполитичните песни“ от *Аугуст Хайнрих Хофман*, известен като „фон Фалерслебен “. Произведенията, публикувани през 1840 и 1841 г., бележат началото на тази тенденция. С груб, студентски тон, често с хаплив остроумие, те атакуват аристокрацията, педантизма и полицията. Истинският талант на Хофман фон Фалерслебен обаче не се крие в тази област, а в изображенията му на детството, което той възпява в мелодии, напомнящи истински народни песни. Неговият опит като изследовател на езикови паметници и народна поезия го прави особено подходящ за това. *Георг Хервег*, чиито „Стихотворения на жив човек с посвещение на починалия“ се появяват в Цюрих и Винтертур през 1841 г., също е завладяваща фигура през този период. Оживеното красноречие и безстрашието, с които свободата и човешкото достойнство се възпяват в творчеството му, разпалват силни емоции. За известно време Хервег е любимият поет на мнозина, докато не става ясно колко малко вътрешна истина се крие в неговия патос и че ентусиазмът, изразен в песните му, е просто изкуствен. Свежият, енергичен дух, който тогава е преобладаващ в немско-...

Преобладаващият политически климат означаваше, че дори някои по-малко видни фигури постигат ценна работа. Например, силната песен „Der deutsche Rhein“ (Немският Рейн) от *Николаус Бекер* се появява в „*Rheinisches Jahrbuch*“ (Рейнски годишник) за 1841 г. „Те няма да го имат, свободния немски Рейн“ е фраза, която наистина резонира с духа на епохата. Тя е отговор на думите, които Алфред дьо Мюсе и други френски поети са изrekli за Рейн. Политическият поет *Роберт Пруц* също получава по-широко признание през 1840 г. с песен за Рейн. „Der Rhein“ е дело на замислен и дълбоко чувствителен човек. Фактът обаче, че творенията му произлизат повече от интелекта, отколкото от художественото въображение, означава, че първоначалното признание за тази песен скоро отстъпва място на много по-студена оценка. Неговата „*Politische Wochenstube*“ (Политическа детска стая), публикувана през 1843 г., е драматична сатира върху политическите условия на времето. То не е оказало по-голямо въздействие от неговите „Стихотворения“, които са се появили в отделни сборници през 1843 и 1849 г. Пруц намира далеч по-искрени тонове по-късно, след като ерата на политическите борби е отминала. Неговите стихотворения „От дома“ (1858) и „Есенни рози“ (1865) са посветени на любовта и чувствеността, която често е игрива, но и често наистина опияняваща. Той влага широтата на интелекта си в произведения по литературна история, като трактата си за „Гьотингенската лига на поетите“ (1841), „История на немската журналистика“ (1845) и „Лекции по история на немския театър“ (1847).

Изключителна позиция в политическите среди

Поетът Фердинанд Фрайлигратб се установява на Изток . През 1838 г. той привлича широко внимание със „Стихотворения“, в които ярко изобразява ориенталски пейзажи и животни, както и живота на хората от Ориента, в ярки цветове и звучен език. През 1841 г. се появява с деликатни, интимни стихотворения. По това време той се чувства толкова откъснат от политическия живот, че възкликва в стихотворение в Morgenblatt („От Испания“): „Поетът стои на по-висока изгодна позиция, отколкото на бойните укрепления на партията!“ Но още през 1844 г. той изненадва читателите със съвременните си стихотворения „Изповед на вярата“, които произтичат от бурен копнеж за свобода и дълбоко национално чувство. Той, който преди това е възпявал с ентузиазъм за езда на лъвовете в пустинята, за мавританския принц, гнутото и каруто, и за силата на любовта, сега се потапя в политическата поезия. Неговите произведения включват още сборника „(Ja ira)“ (1846) и неговите „Политически и социални стихотворения“ (1849).

* Фрайлиграт се превръща в един от най-радикалните революционни поети, силно пленявайки сърцата на съвременниците си чрез ярки, реалистични описания и своята лоялна, честна природа, която въпреки най-силните призови за свобода и прогрес запазва своята наивност. Стихотворения като „От Силезийските планини“, изпълнени с дълбоко състрадание към потиснатите, хвърлят либералните му тонове в по-благородна светлина от тези на Хервег или Хофман фон Фалерслебен. Великолепните думи, с които поетът празнува победите от 1870 г., показват колко истински е бил неговият национален ентузиазъм.

Как едно общо настроение на времето може да повлече духовете към движение, което е напълно противно на тяхната природа

Това е илюстрирано от *Франц Дингелщет*, чиито „Песни на космополитен нощен пазач“ се появяват през 1841 г. Авторът кара нощен пазач, по време на нощните си обиколки, да изразява критиките си към съвременното немско общество, описвайки какво се случва в къщите, покрай които минава. Стихотворенията са пълни с остроумие и дух, но не са толкова лесни за пеене, колкото тези на Хофман фон Фалерслебен или Хервег и затова се радват на по-малка популярност. Дингелщет скоро се чувства неудобно в ролята на поет на свободата; той копнее за влиятелни позиции, където може да се занимава с по-възнаграждащо и амбициозно начинание. Той намира такива позиции като директор на придворните театри в Щутгарт, Мюнхен, Ваймар и накрая във Виенския Бургтеатър. Неговите новели и драми впоследствие не успяват да постигнат същото признание, както работата му като драматург, преводач и адаптатор на Шекспирови произведения.

в Австрия копнежът за свобода от онова време намира израз в политическата поезия. Унгарецът *Карл Бек* дължи признанието, което получава, на пъстър и често буен стил, роден от национален темперамент. Неговите „Нощи, бронирани песни“ (1838) изобразяват тъжното положение на неговия народ по наистина трогателен начин. По-късните му произведения, „Скитащият поет“ (1838), „Янко, унгарският коняр“ (1842), „Песни от дома“ (1852) и романът му „*Mater Dolorosa*“ (1863), също разкриват голям талант. *Мориц Хартман* и *Алфред Майснер*, с ранните си стихотворения, се свързват с тези спомени.

тяхната непосредствена родина, Бохемия, първият със сборника си „Чаша и меч“ (1845), вторият със своята „Жишка“ (1846). И двамата след това публикуват лирични и разказвателни стихотворения, които им спечелват значителни симпатии от австрийските им сънародници.

Николаус Ленау , роден в Унгария от немски родители, е свободолюбива фигура в съвсем различен смисъл от споменатите. Неговите произведения не произтичат от политически плам, а от копнеж за духовно, вътрешно освобождение; неговите трогателни оплаквания са насочени не към условията на неговото време, а към несъвършенството на всички земни неща като цяло. Светоглед, който не предлага утеха на човешкото сърце, е съчетан в него с дълбока поетична сила, която му позволява да изрази болезнените, фундаментални чувства на своето същество по възвисяващ начин. Характерно за Ленау е, че той е чувствал, че Гьоте не е „изчерпал фаустовския материал до самата му същност“ и затова го е преразгледал по свой собствен начин. Висшата концепция, витаеща над противоречията на света, която е доминирала Гьоте, не е удовлетворила Ленау. В неговите „Стихотворения“, публикувани през 1831 и 1838 г., способността му да изобразява настроенията в природата и вътрешния смут на душата му са еднакво очевидни. В „Савонарола“ (1837) и „Албигойците“ (1842) той изобразява религиозните конфликти с мрачни образи; в „Дон Жуан“, публикуван посмъртно от Анастасиус Грюн, той живо изобразява съдбата на този търсещ удоволствие персонаж с лирически красиви детайли, но не успява да стигне до последователно, единно решение на историята.

Задачата, поставена пред него. Поетът се поддава на нелечима лудост през 1844 г. и умира през 1850 г. – В рязък контраст с възгледите за живота на Ленау е този на неговия приятел *Анастасиус Грюн* (Антон граф фон Ауерсперг), поетичен защитник на едновременно либерално и австрийско-патриотично чувство. Благоприятният прием, който получава още на двадесет и четвърта година със своите „Листа на любовта“, „Последният рицар“, а след това през 1831 г. с анонимно публикуваните „Разходки на виенски поет“, може да се обясни до голяма степен с факта, че член на старо, високопоставено благородническо семейство се поставя в служба на свободата и прогреса по борбен и победоносен начин. Неговият безрезервен начин на говорене за хора и неща, неговата смелост и обнадеждаващият му поглед върху бъдещото развитие на политическите условия са убедителни; той може да изразява мнението си доста остро, защото целостта на неговите убеждения и искреността на неговия патриотизъм никога не са били поставяни под въпрос. През 1836 г. той публикува епично-лиричния цикъл „Schutt“ (Развалини), в който се застъпва за свободна и независима Австрия от повисша гледна точка. „Der Pfäff von Kahlenberg“ (Свещеникът от Каленберг) (1850), най-зрялото произведение на Грюн, е по-малко значимо в централната си идея, но съдържа великолепно изображение на живота във Виенския район по време на управлението на Ото Веселия. Чрез своите имитации Анастасиус Грюн въвежда в литературата съкровищница от словенска народна поезия.

Целите и възгледите на „Млада Германия“ и политическите поети придават на литературното движение на германския народ най-забележителните му черти в периода от смъртта на Гьоте до революцията през

1848 г.

Черти на характера . Тази епоха обаче включва и отделни поетични фигури, чиято природа разкрива малко или нищо от тази обща физиономия на времето. *Ернст Раупак* задоволява по-незадълбочените интелектуални нужди на времето със своите драми, публикувани между 1818 и 1850 г. Драматургът *Кристиан Дитрих Грахе* се стреми към високи художествени цели , но неговите произведения, въпреки изразителната си сила и гениалното си разказваческо умение, предлагат малко на изтънчения вкус. *Карл фон Холтет* е автор на силезийски стихове, завладяващ роман „Кристиан Ламфел“ и отлични комедии „Виненец в Париж“ и „Париж във Виена“. *Йохан Лудвиг Франц Дайнхардицайн* дарява сцената с изискани пиеси: „Ханс Закс“ (1829) и „Гарик в Бристъл“ (1834), които се радват на голям успех. *Едуард Бауернфелд* съчетава остроумие и характер с голямо театрално умение в многобройните си комедии. През 1834 г. със своите „Изповеди“ той за първи път получава признание като драматург на комедии и оттогава нататък, до 1870-те години, се радва на широка популярност като такъв. Наред с плодовития *Родрих Бенедикс*, чиято ситуационна комедия никога не се задълбочава в дълбоки дълбини, но често демонстрира здрав разум, и *Шарлот Бърч-Пфайфър* , умела в театралните ефекти и винаги стремяща се към емоционално въздействие, Бауернфелд заема видно място в репертоара на немските театри през този период. В областта на по-сериозната драма *Фридрих Халм* (фрайхер фон Мюнх-Белингхаузен) е активен; неговата трагедия „Гризелдис“ е посрещната с голямо признание във виенския Бургтеатър през 1835 г., успех, надминат през 1857 г. от неговия „Мечтоносец от Равена“.

Драмата „Горски пожар“ (1864) остава популярна театрална пиеса и до днес.

От остроумния и хумористичен виенски дух се роди приказният драматург *Фердинанд Раймунд* , чиито произведения „Барометърникът на вълшебния остров“, „Алпийският крал и мизантропът“ и „Разточител“ първоначално намериха признание само в родината му, но по-късно той получи пълно признание и му беше отредено почетно място редом до сънародника си Грилпарцер. Той не е намерил равен в сферата на виенския фарс.

Швабският поет *Едуард Мьорике* също следва свой собствен път, отделен от основните движения на своето време. Примерът на Гьоте винаги е бил пред очите му; романът му „*Maler Nolten*“ (1832) е явно повлиян от „Вилхелм Майстер“, а жизнерадостните му стихотворения са повлияни от лирическата поезия на Гьоте.

Емануел Гайбел постига значително влияние като лиричен поет , като стихотворенията му претърпяват 56 издания между 1840 и 1864 г. Неговата естествена грация, пълното съдържане на емоциите и лекотата, с която песните му могат да бъдат изпяти, правят Гайбел любимец сред широки маси от образовани хора. Носени от очарователни мелодии, стихотворения като „Май дойде, дърветата разпъват пъпки“, „Весел музикант марширува по Нил“ и „Въпреки че раздялата гори горещо“ постигат рядка степен на популярност. Гайбел избягва бурните страсти; той е поет на нежните чувства. Дори когато въображението му се потапя в природата, то търсе не силното, а деликатното.

Прекрасно, както показват пролетните, есенните и пиянските песни от неговия „Juniuslieder“ (1848). Дивите викове за свобода на политическите поети са му били отвратителни. За разлика от това, много преди създаването на Германската империя, той посвещава много красиви думи на стремежа към национално единство и Германската империя, чието идване предвижда; най-добрите от тях са събрани през 1871 г. в сборника „Heroldrufe“ (Вестителят зове). Всички характеристики, които доминират литературния живот през 50-те и 60-те години на 19-ти век, могат да се наблюдават в поезията на Гайбел. Търсенето на далечни идеали и цели отстъпва място на интерес към непосредственото настояще, към това, което може да се постигне в момента, от една страна, и известно униние, липса на жизнерадост, от друга. Първото течение дава началото не само на произведенията на Оскар фон Редвиц, свещеник и свещеник. Шеренберг, Ото Рокет и Фридрих Мартин Боденщет, които представляват контрадвижение на политическата литература, но също и тези на Густав Фрайтаг, Готфрид Келер, Вилибалд Алексис, Адалберт Щифтер, графиня Ида Хан-Хан и Фани Левалд, както и произведенията на Бертолд Ауербах. Второто течение намира своя израз в дълбокото влияние, упражнявано от отричащата живота доктрина на Шопенхауер (стр. 20). Този философ е останал практически неизвестен до този момент. Сега той придобива ценност за всички онези, които поради разбитите надежди на 40-те години на 19-ти век са били доведени до известна резигнация пред реалността и затова с готовност са търсели оправдание от мислител за аскетични идеали и отрицание на волята. Освен това обаче Шопенхауер чрез своите

си спомни своята „Parerga and Paralipomena“, публикувана през 1851 г. , и че в тази творба той е изразил своя мироглед по по-разбираем начин и с повече остроумие, отколкото в по-ранните си книги.

Поемата „Амарант“ на Оскар фон Редвиц , публикувана през 1849 г. , прави значително впечатление, вероятно не толкова заради разказвателните си достойнства, колкото заради деликатните си лирически елементи, които изразяват чудна атмосфера на природата. Значението на Шеренберг се състои в способността му да разказва световноисторически събития. Баталните сцени, които той изобразява във „Ватерло“ (1849), „Линь“ (1849) и „Лойтен“ (1852), притежават величие. „Принцът на лесничейството“ (1851) на Ото Рокет е грациозен фарс, изпълнен с всички лирически средства, достъпни за Редвиц. Неговите стихотворения също са станали популярни поради общия си фундаментален характер. Отец... Съдържателното произведение на М. Боденицет „Хиляда и един дни на Ориента“ (1850) предизвиква голяма сензация, особено благодарение на завладяващите си описания и включените песни, които са преиздадени през 1851 г. в разширен вид като „Песни на Мирза Шафи“. Подобно на Гьоте в неговия „Западно-източен диван“, поетът се стреми да изрази чувствата си в духа на Ориента и затова се появява в чуждестранен облик.

на Густав Фрайтаг са изцяло под влиянието на възгледите, които са се примирили с провала на Маршенското движение, разчитайки временно на постигнатото и стремейки се да оформят поетично живота на своето време. Неговото творчество, както и това на няколко други споменати тук писатели, е повлияно от него и други.

Ще трябва да се върнем към последната в третата част, тъй като някои от нейните ефекти се простират и в по-късен период. Фрайтаг обаче вече е завладял немската читателска публика през 1855 г. с романа си „Дебит и кредит“, в който социалните условия на времето са получили художествена интерпретация. Посоката на романа е обозначена от мотото, което идва от *Юлиан Шмит*, остроумният литературен историк, който заедно с Густав Фрайтаг е редактирал известно време „Grenzboten“. То гласи: „Романът трябва да търси немския народ там, където може да бъде намерен в неговото трудолюбие, а именно на работа.“ Търговският свят, с неговите обещаващи дейности, е противопоставен на други социални кръгове, особено на благородството, изцяло в съответствие с буржоазно-либералния възглед за живота. Фрайтаг вече е предоставил отлично изображение на политическите условия, електоралните машинации на партиите и влиянието на пресата в конституционната държава през 1853 г. в своята комедия „Журналистите“, която и до днес е широко смятана за безпрецедентна в немската литература.

Готфрид Келер е бил майстор в изобразяването на реалния живот, проникателен наблюдател на най-малките нюанси в събитията и героите, доколкото те са имали съществено значение. Романът му „Зеленият Хенри“ веднага привлича вниманието на първите критици след публикуването му (1854 г.). С рядка вярност към природата и дълбока психологическа проникателност, авторът изобразява развитието на един художник с всички трудности и грешки, на които е изложен един мечтателен, непрактичен идеалист.

В разказите си „Хората от Зелдвила“ (1856) той постига класическо съвършенство в изобразяването на швейцарската природа и нейните хора. Повестта „Ромео и Жулиета в селото“, която принадлежи към тази колекция, с право се нарежда сред бисерите на немската литература благодарение на правдивата си характеристика, силния сюжет и превъзходния хумор.

В творчеството на Келер виждаме стремежа да се търси царство на поезията, което не предлага повод за изразяване на смътни идеали за бъдещето, а по-скоро такова, в което поетът има възможността да се потопи артистично в това, което предлага животът. Същият импулс е в основата на създаването на „Селски разкази“, чийто най-изявен защитник е *Бертхолд Ауербах*. В простите обстоятелства на обикновените хора, в тяхното здраве и автентичност, Ауербах вярвал, че е открил тема, която съответства в по-голяма степен от живота на образованите класи, отразявайки хармонията в художественото представяне, която Гьоте изисквал. „Селски разкази от Шварцвалд“ на Ауербах ни оживяват жителите на Шварцвалд. Този поет е привлечен от идиликата, от нецивилизованата провинция; от този опит той създава своите разкази „Barfüßele“ (1856), „Neues Leben“ (1852), „Josef im Snee“ (1861) и „Edelweiß“ (1861). В великия си роман „На върха“ (1865) той противопоставя този свят, толкова познат за него, на този на висшите класи. Ауербах пленява читателите си навсякъде както с топлината на описанието, така и с острите си характеристики.

С въображението на художник, *Адалберт Щифтер* изобразява природни явления и процеси . Неговите „Етюди“ (1844-50) и „Цветни камъни“ (1853) са пейзажи с думи, пропити с тиха почит към великолепните творения на природата и нарисувани с трогателна преданост към най-малките детайли.

Отвъд непрекъснатия напредък на литературата, все още има някои немски поети, които временно са придобили читателска аудитория, дори ако историята на интелектуалния живот не дава основание да ги причислим към водещите фигури. Например, *Вилибалд Алексис* (Вилхелм Хайнрих Херинг), повлиян от Валтер Скот, намира признание и интерес в широки кръгове на Прусия с разказите си „Роланд от Берлин“ (1840), „Фалшивият Волдемар“ (1842), „Чорбите на господин фон Бредов“ (1846-48), „Възходът е първият градски път“ (1852), „Изегрим“ (1854) и „Доротей“ (1856). Той е силен и плодовит изобразител на пруските условия и пейзажи. С трогателната си фолклорна пиеса „Дебора“ *Саломон Херман Мозентал* печели голямо признание през 1849 г. Той показва същата сила в превъплъщението си в по-късни драми като „Sonnenhof“ (1857), „Das gefangene Bild“ (1858) и други. *Алберт Емил Браховел*, чието хармонично развитие е възпрепятствано от трагични обстоятелства, е фигура , чиято трагедия „Нарцис“ (1857) ясно разкрива произхода си от неспокоен ум. По-възвишена литературна фигура, за разлика от него, е *Франц Нисел*, който в своята трагедия от 1858 г. „Хенри Львът“ майсторски изследва контраста между императора и неговия могъщ васал.

Решаващо влияние върху поезията след средата на века оказва новият дух, който се утвърди в науките. Ерата на грандиозните философски системи на мисъл засега беше приключила. Сетивният свят и неговите явления, както и природните закони, произтичащи от този свят, излязоха на преден план. Стояхме в навечерието на събитието, което щеше да окаже силно влияние върху мисленето през втората половина на века: появата на теорията на Дарвин. Взаимното проникване на научното познание и поезията може да се види още по-рано в Германия в творчеството на *Фридрих фон Солет* . Той започва като чисто сантиментален поет, но след това се потапя в науката и в своето „Евангелие за светците“ (1842 г.) се опитва да обедини разказите на Евангелията със съвременното съзнание, за да осигури един вид религиозна книга за всички онези, за които радикализмът на Щраус и Фойербах отиде твърде далеч, но които все още се нуждаеха от представяне на библейската история, съответстващо на новата епоха.

Личност като Салет демонстрира колко силно немският дух е склонен да преплита поезията и мисълта. Това явление е още по-поразително в творчеството на *Вилхелм Йордан*, който може да бъде описан като поетичен пророк на дарвинистката мисъл. В мащабната си поема „Демииург, мистерия“ (1852-54) той изразява идеи за еволюцията на човечеството, които са намерили своето научно озарение чрез дарвинизма. „Демииург“ е провокиращо размисъл стихотворение, в което личи ум, прегърнал научното образование.

, който е владее темата си по най-всеобхватния начин за времето си, е говорил за движещите сили в света и в живота с решителното намерение да представи всички явления, дори привидните злини и злото в света, в тяхното оправдание в рамките на цялата вселена. Как е изразил това в по-късните си произведения ще бъде показано в третата част.

В контраст с дълбоките мисли на Йордан , *Йозеф Виктор Шефел* почти едновременно с това създава бодър, весел тон в своята творба „Тръбачът от Зекинген“ (1853). Безобидното и безгрижно настроение, което пронизва това описание на съдбата на добродушния немски тропетист, който печели благородната си дама чрез папската благосклонност, бързо печели на поета голяма читателска аудитория, която се разширява още повече година по-късно с романа му „Екехард, история на десети век“, който, основан на дълбока ерудиция, представя завладяващ културен портрет на епохата. Безгрижен, буен хумор прозира и в песнопението „Гаудеамус“ (1868) и „Планински псалми“ (1870), придружен от забележително владее на езика и топъл и остроумен описателен стил.

на *Пол Хейзе* (първият сборник от които се появява през 1855 г.) и „Проблематични натури“ на *Шпилхаген* (1860 г.) са първите прояви на ново литературно движение, което се занимава предимно с решаването на художествени проблеми. Борбата за най-съвършения поетичен начин на изразяване характеризира това движение. То е предшествано от научното тълкуване на естетиката, в което *Х. Г. Хото* („Предварителни изследвания“)

Въпросът за най- съвършената форма на *романа* и новелата сега занимава умовете, а *поетите* също са повлияни от него. Литературните борби и начинания, започнали през този период, продължават и до днес.

Приблизително по същото време, когато мъже като Виенбарг, Мундт и Гуцков отправят нови изисквания към немския литературен живот, във френската поезия се случва и огромен катаклизъм. Развитието на френските дела в края на 18-ти и началото на 19-ти век обаче ѝ придава значително различен характер. Преди Революцията най-важните умове се обръщат към философията на Просвещението, която доминира в интелектуалния живот, а редом с нея поезията играе само второстепенна роля. Впоследствие политическата и държавната дейност поглъща интелектуалната енергия до такава степен, че през първите две десетилетия Франция не е осведомена за творенията на *Андре Шение* , *предшественик на ново художествено движение*, починал на ешафода през 1794 г. Почти никое от неговите стихотворения не е публикувано до 1819 г.; едва тогава стихотворенията му са публикувани посмъртно - първите...

Феномен във Франция, роден от артистичния дух, чрез който няколко години по-късно младо поколение поети търси нови пътища. Френската поезия е била силно обременена от естетически формули, които толкова дълго са смятали за неизменни, истинските, вечни закони на красотата, и които вече са управлявали изкуството на древните гърци. Това, което Лесинг вече е разпознал и демонстрирал с такова майсторство за германците през предходния век – че човек погрешно разбира древното изкуство, ако вярва, че то е обвързано с такива правила – започва да се разбира във Франция едва около 1830 г. Преди това идеите, които *Бю* защитава в своята „*Art Poétique*“ от 1674 г. и които намират своя израз в класическите драми на Корней и Расин, все още са фундаментално присъстващи във френските възгледи за поезията. Съществува специфична концепция за това какво трябва да бъде едно произведение на изкуството и всяка тема е била натрапена в тази рамка. Дори през 20-те години на 19 век опитите за поставяне на Шекспир са били отхвърляни. Това обаче се променя в рамките на няколко години. Още през 1826 г. английските постановки на „Лир“, „Хамлет“ и „Отело“ са посрещнати с признание в Париж; френските преводи на „Лекции за драматично изкуство и литература“ от А. У. Шлегел, които запознават публиката с великия английски драматург, са оказали своето въздействие. Вече и във Франция се признава, че няма универсални закони на изкуството, а по-скоро, че всяка тема изисква свое собствено подходящо третиране. Чуждестранното влияние допринася значително за това осъзнаване. От Валтер Скот те са научили, че всеки регион,

Всяка група от населението трябваше да бъде внимателно изучавана и изобразявана според нейната индивидуална същност; според Байрон те бяха образовани и бяха схванали свободното изразяване на чувства и страсти, неповлияни от никакви естетически ограничения. Те се стремяха да разберат поезията на Гьоте, а немските романтици, особено Е. Т. А. Хофман, задвижиха неограничената сила на въображението. Така, започвайки от 1825 г., се появи подобен стремеж на този, който през втората половина на предишния век доведе до подмладяването на всички художествени идеали в Германия. Тази нова посока намери своя израз в списанието „Le Globe“, основано през 1824 г., и водещия му глас във *Виктор Юго*. Още през 1824 г., в своите „*Ödes et Ballades*“, той беше постигнал тон, свободен от всички конвенционални предразсъдъци; поетичната форма вече не произлизаше от стара теория за изкуството, а се раждаше от природата на изразените емоции. А драмата на Юго „Ернани“ (1830) бележи скъсване с всички традиции във Франция, подобно на „Разбойниците“ на Шилер в Германия, с която споделя някои тематични сходства. Драмата първоначално предизвиква буря от възмущение. Но по-младото поколение се обединява около Юго и довежда неговите възгледи до победа. По-внимателният поглед разкрива, че много от характерните черти на старата френска концепция за изкуството са останали в това ново литературно движение, наречено романтизъм. То никога не е достигнало до онзи вид свободна, вдъхновена от природата поезия, която откриваме в Шекспир или немската класика. Това е присъщо на природата на френската литература .

Хората. Винаги съществува скрита тенденция за изкуствено изобразяване на естественото. Лирическата поезия се стреми от простото предаване на чувството към патоса; в драмата човек не е характеризира така, както би го диктувала неговата индивидуалност, а по-скоро по такъв начин, че да стои в специфична връзка с другите герои в произведението; подчертаването на контрастите има предимство пред простата истина. Това може да се наблюдава във всички произведения на Виктор Юго. В установените по този начин граници той успява да преодолее твърдия френски класицизъм в драмите си „Марион дьо Лорм“ (1829), „Кралят се забавлява“ (1832), „Лукреция Борджия“ (1833) и други, както и в романите си „Ирландецът“ (1823), „Нотр Дам дьо Париж“ (1831), „Последният ден на осъдения“ (1829) и „Морските работници“ (1866). Той се стремеше да разбира хората в контекста на тяхната среда и тяхното време и притежаваше богато въображение, както и ярък, изразителен дар за всички художествени средства. Неговите стихотворения са изключително завладяващи; въпреки реторичната си сложност, те са израз на личност, която е схванала всички аспекти на човешката природа.

В *Алфред дьо Мюзе* френският романтизъм открива своя поет на умората от света. Безнадеждно настроение, горчивина към живота, пронизва творчеството му навсякъде. Той изобразява себе си в своите „Изповеди на дете на века“. Там ни изправя една апатична личност, неспособна да направи нищо от себе си, неочакваща нищо от никое събитие. Той предпочитано черпи материал от сенките...

неприятните, отблъскващи аспекти на живота , морално съмнителните персонажи. Освен това, в неговото изобразяване има нещо изкуствено; нещата се развиват не според природните закони, а според въображаеми. Той се справяше с действията и хората по най-странните начини. Понякога обаче постигаше шедьоври на характеризирането на герои, както в кратката драма „Бетин“. *Жорж Санд* , с която е приятел известно време и дори пътува заедно до Италия, оказва дълбоко влияние върху развитието му. Но дори тази силна личност, толкова фокусирана върху бъдещето, не променя коренно основния характер на творчеството му. Мари Анри Бейл, който пише под името *Стендал* , *се появява като отшелник редом със своите съвременници, които предизвикват най-голям интерес в най-широките кръгове* . Той е преди всичко интимен познавач на човешката душа и блестящ ум. Всичко, което е създал, е лишено от пластичност; но още повече той притежаваше яснота и прозрачност на идеите. Бейл имаше силен афинитет към велики, великолепно личности. Наполеон беше за него модел на човечност. Той гледаше на хората и нещата, така да се каже, от птичи поглед. В романа му „Червеният и черният“ и редица трагедии се проявява по-скоро определен абстрактен начин на мислене, отколкото символично въображение. Затова той е трябвало да се откаже от незабавното разпознаване. Но с дара на пророчество той предсказва случилото се - че векът няма да свърши, без да се върне при него. През последните десетилетия той не само...

Тя е намерила своята читателска аудитория не само във Франция, но и в цяла образована Европа.

Сред онези, които живеели с него, той имал само един почитател, негова антитеза във всяко отношение: *Оноре дьо Балзак*, писател с най-висока възможна продуктивност, изобразител на реалността в най-малките ѝ детайли. Той познавал всички течения и сили на социалния живот и си поставил за цел да ги изобрази всеобхватно, прецизно и със спокойствието на натуралист. Искал произведенията му да се слоят в грандиозна „човешка комедия“, която да отразява човешките действия и мисли на неговото време. Не се интересувал много от перфектната художествена форма; той се хващал за всяка характерна черта и я представял. Това го отличава от съвременниците му. Фокусът му върху реалността поражда произведения като „Сцени от парижкия живот“ и „Сцени от провинциалния живот“. Той никога не е таил илюзии относно мотивите зад човешките действия. Търсел е личния интерес, за да го намери в най-скритите му кътчета. Дълго време Балзак се борил с най-окаяните условия на живот. Преживял е всякакви несгоди и е трябвало да посвети таланта си изцяло на литературните занимания. От 1822 г. нататък той пише големи романи, които самият той смята за хакерска изработка. През 1831 г. оставя своя отпечатък с „La Peau de Chagren“, в който се разкрива като художник, способен да изобрази разнообразните условия и личности на обществото във взаимовръзките им. Разбирането му обаче не се простира отвъд социалните слоеве, в които самият той живее. Следователно, неговите произведения се появяват...

Селските герои, които той изобразява в „Les peisans“, са доста нереални.

по хладния си, научен подход към нещата . Той се интересувал от нещата само дотолкова, доколкото те предлагали артистичен потенциал. Стремел се към простота и спокойствие на изразяване, които често създават впечатление за изкуственост. Неговите новели „Мозайка“ (1833), „Разкази и новини“ (1846) и „Новини“ (1852) разкриват изтънчен художник, но не толкова топло чувствително човешко същество. За Мериме животът има нещо, което се разгръща с определена необходимост, подобно на природните процеси; така в новелата „Кармен“ – източникът на известната опера на Бизе – той изобразява човек, който се превръща в убиец със силата, с която топка се търкаля по наклонена повърхност. Немските романтици се стремели да установят отделен, по-висш живот чрез изкуството, такъв, който няма нищо общо с ежедневието. Същата тази тенденция присъства и у Мериме. Това стигнало дотам при него, че той, който бил активен и в научна област като историк, проявил съвсем различен дух в тази област. Там той става сух, педантичен, просто описва фактите. Предполагало се е, че обикновенният живот има толкова малко общо с изкуството, че той напълно ги разделя в собственото си творчество. *Теофил Готие*, най-ентузиасираният последовател на Юго, развива тази позиция още повече, като тласка романтичните му чувствителност до такива крайности, че се разхожда в най-екстравагантни костюми. За него фразата „Изкуство заради изкуството“ се превръща в кредо. Книгата му „Госпожица дьо Мопен“ (1836)

Това е изходният елемент на тази концепция, която признава само една богиня - Красотата. Той е бил артистичен хедонист; на практика е мразел утилитарното, целите на ежедневието; въображението му се е наслаждавало на чувствени образи и цветове. Романът „Капитан Фракас“ има яркото качество на зала, изпълнена със скулптури.

Казимир Делавин и *Александър Дюма* също черпят от идеите на Юго, но и двамата скоро стават повърхностни и не преследват артистични идеали, а вместо това обслужват некултурен вкус. Делавин е майстор на стиховете и остроумен драматург (автор на „Сицилианска вечерня“, „Марино Фалиеро“ и други), докато Дюма пише множество романи, предлагащи желан материал за четивата на масите. *Йожен Сю*, който обслужва жаждата на публиката за сензации и по този начин се превръща в един от най-четените автори („Мистериите на народа“), стои на още по-ниско ниво.

Точно както романтизмът издига критичното мислене до високо ниво на съвършенство в Германия, така и Франция създава ум от най-висок ранг в тази област в лицето на *Шарл Сент-Бьов*. Той има реформаторски ефект, като прави произведенията разбираеми от гледна точка на условията на тяхното създаване, от гледна точка на индивидуалността на техния създател. Неговата „Таблица на френската поезия и френския театър в XVI^и в сиеда“, публикувана през 1827-28 г., е новаторска за съвременния критически подход. В тази насока той все повече развива „десетата муза“, както нарича критика. Съвременната немска философия оказва значително влияние върху френската философия по това време.

значително влияние . *Виктор Кузен* пътува из Германия през 1817 и 1818 г. и установява приятелски отношения с Хегел. След това той запознава идеите на Хегел във Франция.

Германският дух повлиява и на Англия . *Томас Карлайл*, който се потапя дълбоко в произведенията на Гьоте и Шилер, става негов посредник. Той е идеалистична личност със склонност да откроява върховете в историческото развитие на човечеството. Това го води до един вид обожествяване на героичните фигури. За него великите личности са носители на културния прогрес. Това, което тлее сред масите, го интересува по-малко. Той иска да разбере предпочитаните умове и да характеризира тяхното влияние в историята. Работи най-плодотворно в Англия, за да насърчи разбирането на германската мисъл и изкуство. Той пише биографията на Шилер и превежда „Вилхелм Майстер“ на Гьоте. Идеализмът на Карлайл е една от основните характеристики, които преминават през интелектуалното развитие на Англия през този период. Другата е трезв, непоетичен поглед върху живота, утилитарна перспектива. Едуард Джордж Литън-Булвер се колебае несигурно между тези две позиции , доказвайки се в многобройните си романи като разказвач с голямо майсторство в характеризирането на герои и композицията на сюжета. Завладяващият характер на неговия повествователен стил обаче произтичаше повече от проникателен пресметлив интелект, отколкото от плодотворно, творческо въображение. Въпреки това произведенията му намериха широка читателска аудитория. Всички характерни свойства-

период, *Чарлз Дикенс* , въплъщава същността на жанра, улавяйки същността на обикновените хора като малко други. Това е признато в широки кръгове от момента на появата му. Неговите „Очерци за Лондон“ (1836) и още повече „Документите на Пикуик“ (1837) го утвърждават като популярен писател. Той знае как да изобрази интимния семеен живот, най-обикновените събития и най-простите чувства и страсти с най-грациозно докосване. Той наблюдава обичаите, мислите и чувствата на хората с най-голяма чувствителност и ги изобразява с най-голяма живост, неустоим чар и остроумен хумор. Той не пропуска нищо, което е трогвало обикновените хора. Суеверието, естествената интелигентност и земният хумор намират своето полагащо се място в неговите произведения. „Дейвид Копърфийлд“, „Малката Дорит“, неговите коледни книги, особено вълнуващата „Коледна песен“, са сред най-четените произведения в световната литература.

Морализиращата тенденция, толкова силно изразена у Дикенс, се открива и у *Уилям Мейкнийс Текъри*. На Текъри обаче му липсва сантименталността на първия. Дикенс говори до сърцето и по този начин апелира към моралното чувство, без директно да проповядва морал; значението на Текъри се крие в сатирата, с която той критикува обичаите и социалните условия. Остроумието и хуморът характеризират неговите произведения, които са преведени на много европейски езици. Сроден на него по отношение на художествената чувствителност е политикът *Бенджамин Дизраели*, на когото обаче липсва завладяващият хумор. Също така, недоволството от статуквото.

Литературната сцена от онова време намира свои собствени литературни фигури в Англия: **Томас Худ**, лиричният поет, и **Чарлз Кингсли**, романистът. *Алфред Тенисън*, от друга страна, е художник на лиричната форма, лек, мелодичен език, който разпространява стиховете му до най-широки кръгове. Неговият „Енох Арден“ става световноизвестен. С драмата си „Парацелз“ замисленият поет *Робърт Браунинг* се представя на литературата през 1836 г. Вдъхновен от Шели, той се бори с най-дълбоките въпроси на стремящото се човечество. Фаустовски елемент пронизва всичките му концептуални произведения, драмите „Страфорд“ и „Сордело“, както и чрез стихосбирките му. *Фредерик Мариат* задоволи по-малка нужда от четене с романите си, чиято тема е черпена предимно от мореплаването и пътуванията.

Независимо от английската литература, от 20-те години на миналия век нататък се развива отделна северноамериканска литературна традиция. *Джеймс Фенимор Купър* следва артистичните стъпки на Уолтър Скот. Той изобразява американския живот, точно както Скот е правил английския живот, основан на природни условия. Героите в неговите романи, като „Шпионинът“, „Лайънъл Линкълн“, „Разкази от кожения чорап“ и „Пилотът“, са ни показани такива, каквито излизат от географския и културен контекст, в който живеят. *Уошингтън Ървинг* е разказвач с дълбоко трогателен хумор и завладяващ талант за *повествование*. В областта на поезията *Уилям Кълън Брайънт* се откроява с ярките си изображения на природата и майсторското си владение на езика. Романистът *Натаниел Хоторн* е...

Романтичен писател като Нодие във Франция или Е. Т. А. Хофман в Германия. Най-силната фигура в литературното поле от този период е *Едгар Алън По*, който има особена склонност да изобразява ненормалните условия на живота, необяснимите състояния на душата и ужасяващите аспекти на феноменалния свят. Въображението му процъфтява в диви и хаотични образи, произлизащи от патологични реалности. Той не пише много, но с малко прави голямо впечатление. Неговите стихотворения „Гарванът“, „Разкази от гротескния и арабския жанр“ и „Падането на дома на Ъшър“ постигат широка популярност, особено в многобройните кръгове, които през последните десетилетия са заети със спиритуализъм и мистицизъм, с по-тъмните страни на живота.

В Европа по-голямо влияние постига датчанинът *Адам Готлоб Йоленислегер*. Неговите трагедии „Аксел и Валборг“, „Хакон Ярл“ и други, както и епосите му „Хролф Краке“, „Хелге“ и приказката „Аладин“, притежават подчертано романтичен характер; те стават наистина популярни в родината му, като същевременно стават достояние на много образовани хора в цяла Европа. Очарователен и наивен датски художник е *Ханс Кристиан Андерсен*, който завладява света като писател на приказки, но намира признание и като романист.

Източна Европа има в лицето на унгареца *Александър Петьофи* един от най-изявените си лирични поети, чиито творения, изпълнени с пламенен патриотизъм и родени от най-силните човешки страсти, се прославят в страната му надлъж и нашир.

са проникнали в най-ниските слоеве на народа. Панславизмът в Бохемия намира пламенен певец в лицето на *Ян Колдр* . В Литва полякът *Адам Мицкевич* дарява на народа си разказвателни стихотворения: „Конрад Валенрод“ (1828), „Пан Тадеуш“ (1836), и стихотворения, родени от богат емоционален живот, които се четат широко в превод дори извън Полша. Социалните движения са отразени в полската литература в стихотворенията на *Сигизмунд Красински* и *Игнац Крашевски*. Първият изобразява умираща култура и мечтае, по неясен начин, за възхода на нова; вторият рисува картини на моралния и социален живот в истински народен стил.

В Русия срещаме поети като *В. А. Жуковски*, *Александър Грибоедов*, *Александър Пушкин* и *М. И. Лермонтов* , които са пропили културата на своя народ със западноевропейско влияние. Пушкин е романтик до мозъка на костите си, поет с голяма лирическа сила и дълбок идеализъм в миросгледа си; Лермонтов е енергична личност със забележителен талант за разказване на истории. Той намира отличен преводач в лицето на Боденщет. *Алексей Василиевич Колцов* е пазител на руската народна песен, но човек, в когото западното културно влияние е очевидно навсякъде. Поезия, възникнала единствено от почвата на самата рускост, все още не съществува през този период.

Движението „Млада Германия“ и революционната поезия от средата на 19 век се стремят към дълбока интеграция на общите културни идеали и политически интереси с художественото творчество. Изискванията на епохата намират своя израз в произведенията на поетите. През 50-те години на 19 век се заражда литературно движение, което възприема различна перспектива за изкуството. Въпросът вече не е какво да се изрази в поезията; по-скоро вниманието е насочено предимно към най-съвършения начин за оформяне на събитие, идея или чувство. Каква трябва да бъде драма, роман, новела и т.н.? Това са въпросите, които занимават съзнанието на времето. Поставят се строги изисквания към техническото съвършенство на всяка форма на изкуство. Две теоретични произведения на плодовити поети дават ясно доказателство за тази интелектуална насока: „Техника на драмата“ (1863) на Густав Фрайтаг и „Приноси към теорията и техниката на романа“ (1883) на Фридрих Шпилхаген. Всички детайли на двата вида поезия са внимателно разгледани в тези две произведения. Тази фундаментална характеристика на артистичния му нрав е особено очевидна в произведенията на *Фридрих Шпилхаген*. Този поет има силна нужда да се бори с всички въпроси и идеи, които движат времето му; въпреки това, изискванията на изкуството са от първостепенно значение за него. Той се стреми към вътрешна хармония и органична структура във всички свои произведения. В първите му големи романи „Проблематични натури“ (1860) и „През нощта“ това е особено очевидно.

Към светлината “ (1861), „В ранг и форма“ (1866) и „Чук и наковалня“ (1868) този стремеж към чиста художествена форма отстъпва на заден план зад социалните цели, които поетът си поставя. Той се появява в най-изразената си форма в „Бурна вълна“ (1876). В гореспоменатите романи целта е да се демонстрират контрастите във възгледите и начина на живот на различните класи и социални слоеве или да се изобрази връзката на индивида с цялото. Интересът му към културната история и ентусиазмът му за свобода и прогрес играят еднаква роля в тези произведения, наред с художествените му намерения. В „Бурна вълна“ феномените на природния и човешкия живот вече не са съпоставени така, както изглежда, за да насочват наблюдението, а по-скоро както изисква художествената цел. Преди целта на поета е била да илюстрира живо кои течения в живота са способни да преодолеят други; сега основната му грижа е създаването на завладяващи конфликти и задоволителни решения. Шпилхаген остава верен на тази насока в творчеството си и до днес. „Платланд“ (1879), „Уленхаус“ (1884), „Нов фараон“ (1889) и „Слънцето“ (1893) са произведения, които все още правят значително впечатление на онези, които не се притесняват от факта, че изкуството в известен смисъл е отчуждено от реалния живот. Това важи още повече за *Паул Хейзе, отколкото за Шпилхаген* . Той довежда формата на новелата до най-зрялото ѝ развитие. Той е майстор на изкусното преплитане на психологически процеси и взаимоотношения. Той знае как да разрешава дори най-простите конфликти по този начин,

че им дава неочаквани обрати, придавайки им напрегнат ход. За него изкуството се е превърнало в самоцел. Хейзе не подхожда към реалността като безпристрастен наблюдател, а като градинар на растителния свят, който се пита за всеки природен вид: как мога да го усъвършенствам? Той успява еднакво добре да изобрази непосредствения живот на настоящето („Малката мама“), както и чувствителността и възприятията на отминали епохи („Фрау Алцайер“, Трубадурски новели); тонът му резонира с непревъведена красота, независимо дали е сериозен („Блудният син“) или хумористичен („Последният кентавър“). Хейзе не е творческа сила в най-висшия смисъл на думата, а по-скоро усъвършенстващ наследена художествена визия и философия на живота. Романът, с който той постига голям успех през 70-те години на 19-ти век, „Децата на света“ (1873), произлиза от интелектуалното движение, което събужда последователите на Хегел (виж стр. 4, 8 и сл.) . Как децата на света, които се стремят да задоволят религиозните си нужди чрез свободните възгледи на настоящето, намират своя път в живота, е изобразено тук от поет, в когото тази нова вяра е приела светска форма. Спокойната, безмятежна красота е основната характеристика на този и следващите романи на Хейсе: „В рая“ (1875), „Романът на канонисата“ (1886) и „Мерлин“ (1892). Пищна чувственост, която може да се изрази грациозно, мъдрост, която не е обезпокоена от трудностите на съществуването, ни изправя пред нас навсякъде в творенията на Хейсе, особено в лиричните му стихотворения. Такъв начин на възприятие не е подходящ за драматичното изкуство.

пораснал. Жизнерадостното движение, което драмата изисква, може да възникне само от същността на личност, която се спуска дълбоко в бездните на живота. Следователно Хейзе, с многобройните си драми, не успява да направи впечатление. *Адолф Вьолбрандт* и *Херман Грим* се движат по сходни пътища. Първият със сигурност обича въздействащи мотиви и силни страсти, които се разгръщат в резки контрасти, но той ги смекчава, както като драматург, така и като разказвач, чрез мекотата на своите линии и приглушените цветове. Херман Грим е личност, чийто целият вътрешен живот е погълнат от естетическо съзерцание. Той се интересува от природата и културното развитие само дотолкова, доколкото те могат да бъдат разгледани през призмата на преценката, култивирана от изкуството. Романът му „Непобедими сили“ (1867) и неговите „Новели“ представят *реалността* така, сякаш е оформена не от природни закони, а от изтънчения вкус на художник от световна класа. Стремещът към формална красота достига своя зенит в творчеството на *Конрад Фердинанд Майер*. За него външното художествено съвършенство на неговите творения е съчетано с дълбоко съдържание. Въображението му се бореше с мощните страсти и импулси на душата и той беше способен да изобразява личности на фона на характерно нарисуван исторически фон. Роман като „Юрг Йенах“ (1876) или новели като „Изкушението от Пескара“ (1887) и „Анджела Борджия“ (1890) осветяват дълбините на човешката психика, като същевременно притежават възвишена красота. Неговите лирични произведения, „Балади“ (1867) и „Стихотворения“ (1882), често отразяват въображението му, което винаги е било фокусирано върху големи контрасти.

Повреден. Още по-голяма причина той да се отдаде на изобразяването на героични фигури, както се вижда в поемата му „Последните дни на Хютен“ (1871). Подобни перспективи са в основата на поезията на австриеца *Роберт Хамерлинг*. Той се стреми към съвършенство на формалната красота, както и към дълбоко разбиране на взаимосвързаността на света. Той противопоставя вечната, неспокойна борба на човечеството, копнеещо за мир и изкупление, на страстния стремеж към живот в своя „Ахашверош в Рим“ (1866). Той разглежда копнежа за достойно съществуване в епичната поема „Царят на Сион“ (1869), културно-историческа поема, която съчетава класическата хекзаметрова форма с жизнен, пламенен стил на изразяване. В романа си „Аспазия“ (1876) той се стреми да ни представи образ на опиянения от красотата и жизнеутвърждаващ гръцки свят, а в „Хомункулус“ (1888) гротескно критикува ексцесиите на своето време. Неговата поезия се представя не толкова като поезия на директно чувстващ поет, колкото като поезия на съзерцателен, изпълнен с патос поет. Песимистична жилка преминава през цялото творчество на Хамерлинг. Поезията на *Йеронимус Лорм* (Хайнрих Ландесман) е изцяло доминирана от такова дълбоко меланхолично настроение. Той съчетава уменията на остроумен есеист с тези на увлекателен разказвач и трогателен лиричен поет. Сурова лична съдба придава на мрачния му мироглед индивидуален характер.

Ако поети като Шпилхаген, Грим, Майер, Хейзе и Хамерлинг се дистанцират от наивните възгледи само чрез своя художествен подход, тогава това е случаят с

и за Херман Линг, Феликс Дан и Георг Еберс по отношение на тематиката на техните произведения. В първите, освен импулсивното въображение, традиционното художествено обучение е играло роля в създаването им; във вторите, образованата култура на тяхното време също е повлияла на творчеството им. В епичната си поема „Преселението на народите“ (1866-68) Линг включва богатство от исторически идеи и научни прозрения, а в поезията му се забелязва и склонност към исторически образи. Феликс Дан търси вдъхновение за поезията си в германската праистория и събитията от периода на Преселението, докато Георг Еберс се обръща към древния египетски свят. Нито един от двамата не може да отрече, че старателното изучаване е един от корените на тяхното творчество. „Борбата за Рим“ (1876) и „Утехата на Один“ (1880) на Дан, както и „Дъщерята на египетския цар“ (1864) на Еберс, са мащабни културни панорами, но не и резултати от непосредствената поетична сила.

За разлика от това, поет, чиито чувства и мисли са вкоренени в реалния живот, е *Леополд фон Захер-Мазох*, който произхожда от Галисия. Острото противоречие между низостта на човешките стремежи и страсти и възвишените идеали, за които умът мечтае, занимава въображението му. Човекът иска да бъде бог, а е просто играчка на животинските си желания: това признание говори от произведенията на Захер-Мазох. Идеализмът е благочестива заблуда, която се разтваря в нищо, когато човек разглежда природата в истинската ѝ форма. За да изрази това фундаментално чувство, този поет разполага с въображение, насочено към пикантното и зловещото, което се наслаждава на пищни образи и се тревожи пред изобразяването на дивото.

процедурни въпроси . Тъй като в хода на своето развитие Захер-Мазох се е поддал на последната тенденция на природата си и на сензационно плодотворно писане, обещаващите опити, които е направил в произведения като „Наследството на Каин“ (1870), са останали без резултат. Под влияние на него и Хамерлинг, виенската поетеса *Мари Евгения деле Грацие* се опитва в изкусни стихотворения и в обширен епос „Робеспьер“ (1894) да изобрази идеалистичните мечти на човечеството в тяхната безполезност в сравнение със слепите, низки действия на природата.

Изкуство, което не се занимава особено с големите въпроси на съществуването, а по-скоро се стреми виртуозно да задоволи изтънчен вкус, който не се задълбочава в темата, може да се открие в произведенията на *Юлиус Волф* и *Рудолф Баумбах*. „Дивият ловец“ (1877) и „Танхойзер“ (1880) на първия, и „Златорог“ (1877) на втория, както и неговите „Песни на пътник“ (1878), отговарят на нуждите на широка публика през 1880-те години. За католическите среди вестфалският *тъкач Фридрих Вилб* предоставя исторически епос в своите „Тринадесет липи“ (1878).

Поезията на *Теодор Сторм* произлиза от романтичната художествена визия. Тази визия обаче резонира дълбоко с една силна душа, здраво вкоренена в живота и природата на родината му Шлезвиг-Холщайн, и с остра наблюдателност, която възприема външния свят в меки, често мъгляви форми, но винаги по здравословен и естествен начин. Той е майстор в рисуването на атмосферни сцени. Като пейзаж, над който се спуска нежна мъгла,

Появяват се неговите описания. Лирически подтекст говори от всичките му творения . Повестта „*Aquis Submersus*“ (1877) е на разтърсваща трагедия; мощно изкуство на описание говори от „Ездачът на белия кон“. Сорм притежава и дар за хумор. Като лиричен поет, той е майстор на изразяването, намирайки всеки тон от най-деликатното настроение до най-поразителната, остра характеристика. *Вилхелм Йенсен е роднина на Сорм по целия си характер*. Мисленето му е вкоренено в социалните, либерални възгледи на времето; стилът му на представяне напомня за фантастичния дух на романтизма. Той се нуждае от вълнуващи сцени, ярко осветление, за да изрази това, което иска. Романите му „Около императорския стол“ (1878), „Нирвана“ (1877) и „В края на империята“ (1885) изобразяват исторически събития по такъв начин, че сцени на ужас и ужасяващи човешки съдби се появяват с удобна просторност. Стихотворенията на Йенсен се характеризират с лирически заряд, изкусен език, но често и със своеобразен начин на усещане.

Точно както Хейзе и Грим са били убедени в художествената визия на Гьоте, а Сорм и Йенсен в тази на романтиците, така и хумористът *Вилхелм Раабе* е бил убеден в тази на Жан Пол. Подобно на Пол, Раабе прекъсва повествователния поток и ни говори директно; подобно на своя предшественик, той не развива сюжета според естествения му ход, а предвижда събитията или се връща към тях. Той също напомня на Жан Пол в избора си на теми. Той се движи в сферата на тихите, скромни, идилични скърби и радости. Той винаги търси хумор във вътрешните противоречия на човешката природа.

Персонажи. С остри очертания и решителна склонност към странното, той скицира хора и ситуации. Независимо дали изобразява амбицията, както в „Гладният пастор“ (1864), или доброжелателността, която изглежда комична, защото поема по неподходящи пътища, както в „Хоракерът“ (1876), Раабе винаги успява да създаде ясни, отчетливи физиономии. Оригиначните персонажи и социалните контрасти са негова област. Значението на Ханс Хофман се крие и в сферата на хумористичните образи. Главният герой в романа „Иван Грозни и неговото куче“ (1889), учител в гимназия, е комичен заради всичко в него и около него: външния му вид, движенията му, безпомощността му пред учениците му. Сборникът с новели „Гимназията в Столпенбург“ (1891) разкрива сродния, сериозен художник на всяка страница. Фриц Маутнер си е изградил име като сатирик. Талантът му за пародия го кара да карикатурира стила и чувствителността на другите в книгата си „Nach berühmter Mustern“ (1879). В своята „Villenhof“ (1891) той сатиризира раздора в социалния живот на Берлин. Фридрих Теодор Фишер също трябва да бъде включен сред хумористите; в романа си „Auch einer“ той изобразява комичния тип човек, чието емоционално състояние е постоянно извадено от равновесие от малките, случайни смущения в живота. Интересното при Фишер е непрекъснатото взаимодействие между теоретичните резултати от неговите естетически изследвания и разсъждения и безпогрешното, оригинално поетично разположение. „Защото той изследва всякакви художествени начини на представяне.“

В своите „Лирически разходки“ той демонстрира рядка формална и стилистична плавност в много области. Бидейки поет по природа, той пленява с изразяването на чувствата си и смелия размах на въображението си. Есетата на Вишер „Критични разходки“ и „Старо и ново“ са бисери на немската литература, отличаващи се с дълбочината на идеите си, смело мислене, което не се страхува от последствия, и не по-малко с майсторството *на* стила на есето. Той е универсален ум, простиращ се във всички посоки. Той наблюдава философските, художествените, религиозните и научните явления на своето време, предлагайки критични оценки, които го изобразяват като лидер на интелектуалното движение на своята епоха и същевременно като силен характер, уверено следващ собствения си път. Развитието на Вишер ясно отразява трансформацията, която се е случила в немската интелектуална култура през последните десетилетия. То произлиза от идеалистичните убеждения на хегелианската философия. Въз основа на това той пише своята „Естетика“ през 40-те и 50-те години на XIX век, а след това, в самокритика, се отказва от важни принципи на тези възгледи.

Подобно на Вишер лично, Хегеловата философия като цяло отстъпва през втората половина на века пред лицето на новите перспективи. Великите научни резултати, постигнати чрез внимателно наблюдение на природните явления и чрез експериментирание, разклащат вярата в чистата мисъл, върху която Хегел и неговите ученици са издигнали своите горди идеологични сгради. По този начин, съвременното осъзнаване на философското-

Появяват се софистични движения, които се характеризират не толкова със строгост и последователност на мисълта, колкото с външни средства, като лесно разбираем, популярен стил на представяне и оживен подход към въпросите. Шопенхауер, със своя ослепителен, пикантен и земен стил, проправя пътя за това течение. Само в такава преобладаваща атмосфера философски произведения като „Философия на несъзнаваното“ (1869) на Едуард фон Хартман или произведенията на Ойген Дюбринг биха могли да намерят благосклонност. Не несъмнено ценното интелектуално съдържание на тези произведения, а по-скоро начинът, по който са представени, прави впечатление. През 70-те и 80-те години на 19-ти век философският дух постепенно изчезва от немското образование. Това е ясно видно в литературната история и литературната критика. Финият литературно-исторически подход на Херман Хетнер, който се фокусира върху движещите идеологически сили чрез фактите, и подходът на Юлиан Шмит, Гервинус и други, които търсят причините за литературните явления, са изоставени и на тяхно място идва възгледът на Вилхелм Шерер, който в своята „История на немската литература“ (1883) се ограничава единствено до групирането на фактите и до видимите части на историческото развитие.

Разбираемо е, че в период, когато знанията, придобити чрез дълги интелектуални борби, се разпадат, се появява изобилие от литературни произведения, вариращи възможно най-много по стойност и въздействие. Наред с това съществува и активно, плодотворно писане, насочено единствено към задоволяване на нуждата на публиката от леко забавление.

литература с неясен мироглед; писатели с лек, остроумен стил на писане се окопават, както и сериозни, амбициозни умове, които не са в състояние да си проправят собствени пътища и не могат да намерят твърда опора сред объркването на съвременните тенденции. *Едуард Гнзебах*, който в стихотворенията си „Новият Танхойзер“ (1869) и „Танхойзер в Рим“ (1875) използва стила на Хайне, за да изрази шопенхауерови идеи, е от втория тип. Подобно наблюдение може да се направи и за амбициозния *Алберт Линднер*, който създава драми в патосичен стил, но те ясно носят белега на епигон, стремящ се към оригиналност. *Ернст фон Вилденбрух* има по-голям успех, създавайки дълга поредица от драми с определен поетичен заряд и отлично умение в драматичната структура. Благороден ентусиазъм за героично величие и идеализиран стил на представяне са характерни за Вилденбрух, а в неговите разкази и стихотворения прозират дълбок емоционален резонанс и съчувствие. *Рихард Вос* е ум, който, воден от нездравословна нервност, търси вълнуващи, силно емоционални мотиви и им позволява да имат рязък, често смразяващ ефект. Но той притежава и способността да изобразява интимни състояния на ума, които обаче свързва с прекалено бурни събития, както в драмите „Ева“ и „Александра“. Разбирането му за пулса на настоящето е демонстрирано в драмата му „Новата ера“, в която синът на пастор, отгледан с свободомислещите възгледи на нашето време, влиза в конфликт с баща си, придържайки се към предразсъдъците на стария свят. В екстровертния...

Десет пътя следват *Рудолф Готишал*, който като драматург и текстописец се придържа към академично-естетически шаблони, *Юлиус Гросе*, който се доказва като изискан, но невдъхновяващ творец в драматургията, романа и лирическата поезия, и накрая *Ханс фон Хопфен*, чиито постижения едва ли се издигат над обикновената развлекателна литература.

Адолф Фридрих Граф Шак е личност, която заслужава най-високо уважение, поет, стремящ се към дълбочина и изискващ най-доброто от формата. Неговата етична и артистична сериозност е възхитителна. Това се изразява не само в неговите проникателни литературно-исторически есета и автобиографията му „Половин век“, но и в щедрата подкрепа, която той оказва на творци и артистични начинания. *Хайнрих Лойтхолд* е и майстор на строгата художествена форма, като меланхоличните му тонове изразяват както мъчителни лични преживявания, така и дълбоко песимистичен мироглед. Швейцарският поет *Дранмор* (Фердинанд фон Шмид) е рефлексивен поет в истинския смисъл на думата, много приличащ на Лойтхолд по своята страстна, неспокойна природа и мрачен мироглед. Шак, Дранмор и Лойтхолд са предимно лирични поети. Като ученик на Конрад Ферд Майерс трябва да се разбира като *Изолда Кури* с нейните „Флорентийски новели“ (1890), възникнали от изтънчен вкус и живо въображение. *Артур Фитгер* се изявява като лиричен поет и драматург. Мрачният мироглед, който откриваме у толкова много поети от седемдесетте и осемдесетте години на миналия век,

Това е и фундаментална характеристика на неговите лирични творения. Неговата мощна, макар и структурно неоригинална, драма „Вещицата“ (1876) се радва на значително признание за известно време. Поезията на *Мартин Грайф* се ражда от деликатна душа, в която най-фините вълнения на природата резонират хармонично . Той успява да напише песни с истинска Гьотеова простота и естественост; обаче за драматичните изкуства, в които също експериментира, на този нежен и изтънчен ум му липсва необходимата творческа сила и острота на характеризацията. Южногерманецът *Йохан Георг Фишер* притежава рязко очертана поетична физиономия. В творчеството му се усеща здрава енергия и радостен житейски стремеж, изразени с великолепен език, често с непринуден патос, често с най-просто народно майсторство. Той също не е на ниво с изискванията на драматичната структура.

Теодор Фонтане е истински северногермански поет със строга красота . Като лиричен поет, той е сдържан в чувствата си и притежава изключителна сбитост на изказа. Той съпоставя впечатленията, които вълнуват емоциите му, и след това ни оставя сами със сърцата ни. Въображението му създава монументални образи и притежава семпло величие, което е особено очевидно в неговите „Балади“ (1861). Подобни характеристики го определят като разказвач. Стилът му е почти строг, но винаги изразителен. Пруският живот и северногерманската природа намират в него класически интерпретатор. Той рисува еднакво добре с едри щрихи и с най-малките детайли. Романите му „*Adultera*“, „*Trials and Tribulations*“

„Щайн“ и „Щехлин“ са еднакво ценени както от публиката, търсеща само интересни четива, така и от най-взискателните критици. Австриецът *Лудвиг Анценгрубер* е истински драматург с възхитителна прецизност в характеризирането на героите и способността да изобразява събитията в живо развитие. Неговите драми са вкоренени в интелектуалния живот на австрийското селячество и средна класа през 1870-те. Той е особено умел в изобразяването на стремежа към либерално разбиране на религиозните идеи и борбите, които селският дух е трябвало да изтърпи в преследването на тези цели, например в „Пасторът от Кирхфелд“ (1870) и „Кръстосаните писатели“ (1872). Колко дълбоко е можел да черпи вдъхновение от селската душа е демонстрирано в „Кривоклетвателят“ (1872), „Висенсвурм“ (1874) и „Петното на честта“ (1888). *Лудвиг Гангхофер*, който в пиеси като „Дърворезбарят от Амергау“ и „Майсторът на цигулки от Митенвалд“ се стреми да изобрази народния живот на Горна Бавария, подобно на това, което Анценгрубер прави с австрийския народен живот, не постига същото ниво на естествена точност. За разлика от това, Долна Австрия притежава в лицето на *Йозеф Мисон* епичен поет, който в за съжаление недовършения си разказ „Да Наз, един долен земеделски земеделец, върви в тревога“ (1850) изразява духа, въображението и действията на своя народ по несравним начин. Щириецът *Петер Розегер*, заедно със своите сънародници, постига подобен подвиг във висока степен в поредица от прозаични произведения, родени от замислен нрав, непоколебим характер и удобен дар за разказване на истории. Тази народна поезия, често наричана още диалектна поезия,

Желанието за интимно отразяване на изрази и перспективата на народа разцъфтява красиво през втората половина на века. *Франц фон Кобел* и неговият ученик *Карл Щилер* създават скъпоценни бисери от народната поезия на горнобаварския диалект. *Франц Щелхамер* създава стихотворения на австрийски диалект, които са толкова естествени, че сякаш извираят спонтанно от самите хора. Диалектната поезия на виенския поет Г. *Зайдл* е *пропита с топло чувство, но притежава далеч по-малка сила и оригиналност*. Силезийският диалект намира поет с наивен, хумористичен израз в лицето на *Карл фон Холтет*, *когото вече споменахме (стр. 58) като разказвач и драматург*. *Клаус Грот* и *Фриц Ройтер* култивират северногерманския диалект . Грот, певецът на „Бързороден“ (1852), със сигурност притежава качествата на културен човек, вкоренен в живота на народа, но любовта му към родината и желанието му да даде глас на диалекта си повече от компенсират това, което му липсва в автентичността. Поезията на Фриц Ройтер извира изцяло от душата на народа, от най-съкровените му мисли и чувства. Той е първокласен писател на характери. Първата стихосбирка на Ройтер, „Läuschen un Rimels“ (1853), веднага му печели голям кръг от почитатели. Блестящият му талант за разказване на истории се демонстрира най-добре, когато вплита собствените си преживявания в разказите си, както в „Ut mine Festungstid“ (1862) и „Ut mine Stromtid“ (1863-1864). Той живо описва настроението преди събитията от 1812 г. Именно копнежът по първичните източници на поезията се изразява в бурните аплодисменти за стихотворения като това на Анценгрубер.

Розегер, Грот и Ройтер намират благосклонност в почти всички среди. Хората вярват, че са преоткрили в сърцата на простолюдието това, от което са се дистанцирали във високоразвитата художествена поезия на Хейзе, Майер и Хамерлинг. Едновременно с тази тенденция се появява друга, която се освобождава от по-високи художествени изисквания и търси удовлетворението си в очарователен остроумие и оживени, макар и не особено дълбоки, изображения. Това движение намира своята ниша особено в леко написаните фейлетони и в умело построената, сензационно напрегната драма. *Паул Линдау, Оскар Блументал, Хуго Лулинер, Адолф Варонге, Франц фон Шьонтан, Густав фон Мозер, Ернст Вихерт* и други допринасят за този вкус, който постепенно получава толкова широко разпространение, че протести като този на *Ханс Хериг*, който в произведението си „Луксозен театър и популярна сцена“ (1886) се стреми да си върне театъра на истинското изкуство, първоначално остават незабелязани. Хериг иска предимно да спечели народа за своите идеи и неговият Лутерски фестивал също преследва тази цел.

Въпреки това, силна възприемчивост към истинското изкуство остава ясно забележима в определени кръгове през 1870-те и 1880-те . Доказателство за това е постоянно нарастващото признание, което получава *Готфрид Келер* . Произведенията, които той добавя, след дълга пауза, към тези, които вече бяхме похвалили по-рано (стр. 62), обаче стоят напълно наравно с тях. „Седемте легенди“ (1872) представляват реформа на легендарния стил върху напълно нова, реалистична основа. „Епиграма“ (1881) е топло прочувствено, зряло произведение. „Цюрихските новели“ (1878)

Това са културни сцени от миналото на Цюрих, нарисувани с простота и величие; „Мартин Саландер“ (1886) изобразява политическата ситуация в Швейцария с превъзходен хумор. Докато при Келер всяко ново творение, нова работа, едновременно свидетелства за по-високо ниво на артистичност, *Густав Фрай* просто продължава да култивира установения си стил. В художествено отношение нито неговите „Картини от германското минало“ (1859-67), нито поредицата от романи „Предците“, публикувани след 1870 г., представляват прогрес. Една фигура, която улавя истинския характер на последните четири десетилетия в поезията, е *Вилхелм Йордан*. За съжаление, на него му липсва поетичната сила, за да даде художествен израз на своя мироглед, който е изцяло в крак с времето. В своите „De-miurgos“ (стр. 65) той пророчески предвещава мирогледа на Дарвин; след като той е научно установен, той се проявява с пълна яснота и в поетичните му произведения. Героите в неговото преосмисляне на немския героичен епос „Нибелунгите“ (1868-74) произлизат от тази перспектива, а романите му „Зебалдите“ (1885) и „Две люлки“ (1887) произлизат изцяло от духа на съвременната научна мисъл. Макар че Йордан трябва да се счита за истински модерен мислител заради своя мироглед, именно той вижда истински поетичното във завръщането към прости, примитивни условия на културно развитие. Той иска последната форма на „Песен за Нибелунгите“, предадена ни, да се разглежда просто като разредена версия на по-стара, далеч по-величествена форма. Следователно той не основава работата си на по-късната немска „Песен за Нибелунгите“, а по-скоро на по-старите скандинавски саги. В сол-

В този стремеж към първични източници ясно може да се види ехо от възгледите на Гьоте и Хердер, които виждат корените на поезията в наивния и детски свят на въображението. Възраждането на алитерацията от Вилхелм Йордан също може да се проследи до подобна концепция.

През 1880-те години сред по-младото поколение немски поети се затвърждава убеждението, че по пътищата, по които поезията е вървяла до този момент, не могат да се пожънат повече плодове. Те вече не желаят да решават художествени проблеми, поставени от перспективите на Хердер, Гьоте, Шилер и романтиците. Животът и интелектуалните сфери се бяха променили коренно от времето, когато тези умове са развили своите идеи. Научните открития доведоха до ново разбиране на процесите във външния свят и тяхната връзка с човечеството. Технологичните изобретения промениха начина на живот и отношенията между различните социални класи. Цели социални слоеве, които преди това бяха изключени от обществения живот, сега навлизаха в него. Социалният въпрос, с всичките му последици, беше в центъра на техните размисли. Изправени пред подобни катаклизми в цялата култура, придържането към старите традиции в поезията се възприемаше като невъзможно. Новият живот трябваше да породи нова поезия. Този призив ставаше все по-силен. Братята Хайнрих и Юлиус Харт оглавяват това движение през 1882 г. със своите „Критични войни за оръжия“, в които използват остър език срещу традицията и остарелите идеи. Те са последвани от други поети от по-младото поколение. През 1885 г.

сборник със стихотворения, озаглавен „Характери на съвременните поети“, в който стремежът към нов художествен стил се утвърждава решително. Освен семейство Харт, в това ново движение участват *Вилхелм Арент*, *Херман Конради*, *Карл Хенкел*, *Арно Холц*, *Ото Ерих Хартлебен* и *Волфганг Кирхбах*. През същата година *Михаел Георг Конрад* основава в Мюнхен „Die Gesellschaft“ (Обществото), „Реалистичен месечник за литература, изкуство и обществен живот“, воден от същите цели, а *Карл Блайбтрой* в своята „Революция на литературата“ енергично отхвърля всяка традиция. Наред с многото незрялост, в това движение се появяват и някои добре дошли таланти. Истинската страст често пулсира в социалните оди на Карл Хенкел, въпреки склонността му към партийни лозунги. Формулните романи на Херман Конради ярко отразяват броженията на епохата, а в лиричните му творения се откриват сърдечните тонове на човек, който говори безрезервно, с всички недостатъци и грехове на човешката природа. Стихотворенията на Юлиус Харт изразяват и истинска съпричастност към всичко, което е вълнувало времето. През 1885 г. Арно Холц публикува своята „Книга на времената“, в която намира силни думи за социалното бедствие. Преди всичко изкуствеността, животът, преживяван във въображения, загубили връзката си с реалността, е бил оспорван. Хората искат да действат не според стари шаблони, според артистичните усещания на отминала епоха, а според нуждите и импулсите на собствената си индивидуалност. Под влияние на тези чувства се появява поет, който обаче остава напълно независим от съзнателния, целенасочен стремеж.

Детлев фон Лилиенкрон развива нов стил . Той е човек, преливащ от жизненост и артистичен талант, изтънчен познавач и летописец на всички прелести на битието, поет, владеещ всеки тон, от най-буйната жизнерадост до деликатното изобразяване на възвишените настроения на природата. През 1883 г. той привлича вниманието със своите „Адютантски яздене“ и оттогава се доказва в поредица от лирични сборници като един от най-изявените съвременни поети. *Ото Юлиус Бирбаум* и *Густав Фалке* следват стъпките му, като последният прави особено забележителен принос чрез стремежа си към формално съвършенство. *Карл Бусе* също прави добро впечатление при първата си изява, но не успява да запази позицията си на същото ниво. *Рихард Демел* е одухотворен лиричен поет, който обаче не може да намери хармония между абстрактната мисъл и непосредственото чувство. Търсенето на нови цели поражда голямо разнообразие от посоки в наши дни. В контраст с идеализма, който поставяше интелекта твърде високо и забравяше, че чувствеността е в основата на всяка духовност, се появи противотечение, което се отдаваше на последната и търсеше само сурови, животински импулси във всеки израз на живота. *Херман Бар* възхвалява истински оргии в тази област в своите разкази „Доброто училище“ (1890) и „Дора“ (1893). По подобен начин, в драмата си „Тони Щюрмер“ (1892) , *Цезар Фиачин* се стреми да изобрази идеализма на любовта като противоречив и да покаже, че само естествената страст обединява половете. Социалното движение също хвърли своите вълни в литературата. Съществуващите социални условия, преобладаващото—

Моралните възгледи са остро критикувани в произведения като „Лошо общество“ (1886) на Карл Блайбтрой, „Свещен брак“ на Ханс Ланд и Феликс Холандер, както и „Измамените“ (1882) и „Нагорната проповед“ (1889) на Макс Крецер. Ото Ерих Хартлебен, в драмите си „Хана Йегерт“ (1893), „Възпитание за брак“ (1894) и „Морално изискване“ (1897), изобразява саморазпадането на обществените идеали и в своите новелоподобни скици изобразява човешките слабости с голяма сатирична сила. Като лиричен поет, той притежава красива изразителност и семпла, изискана естественост. Джон Хенри Маккей дава израз на стремежа към пълно освобождение на индивида, който открива философ в Макс Щирнер (стр. 50), в неговата културна панорама „Анархистите“ (1891), в разкази като „Хората на брака“ (1892) и в стихотворенията си (събрани и публикувани през 1898 г.), които поставят идеала за лична независимост над всичко. Херман Зудерман разглежда сблъсъка на моралните концепции на различните социални класи в своите драми „Чест“, „Родина“ и „Щастие в тъгъла“. В по-новите си сценични произведения „Йоханес“ и „Трите чаплови пера“ той си поставя по-високи цели. Той изобразява трагедията, присъща на самата човешка природа, цел, която преследва и в разказите си „Фрау Зорге“ и „Котешкият мост“. Вилхелм Бьолсбек илюстрира влиянието на съвременния научен мироглед върху човешката душа в романа си „Пладен богиня“ (1891). Последните драматични произведения се стремят към естествена истина, като не подчиняват развитието на събитията в повествованието на по-високи, художествени стандарти.

просто да следва природните закони , той се стреми към фотографски достоверно изобразяване на реалността. *Йоханес Шлаф* и *Арно Холц* са пионери в този подход с драмите си „Майсторът Елце“ и „Семейство Селике“, в които естествената истина е преувеличена до степен на просто копиране на външни събития. След тях идва *Герхарт Хауптман*, който в ранните си произведения „Пред слънцето“ (1889) и „Фриденсфест“ (1890) все още работи изцяло в този стил, но в „Отделни хора“ (1891) се издига до нивото на изобразяване на значителни вътрешни конфликти и постигане на сплотена драматична композиция. В „Колеги Крамптън“ (1892) той представя изследване на характера, което е едновременно натуралистично и художествено изтънчено. В „Ханелес Химмелфахрт“ и „Суперзвездни звуци“ неговият стил, въпреки верността си към природата, става идеалистичен и романтичен. В „Тъкачките“ (1892) изобразяването на реалността се превръща в пълно разтваряне на всяка драматична форма, докато в „Кочияшът Хеншел“ става ясно, че Хауптман е успял да съчетае вярност към природата с поетична композиция. Любовната драма на *Макс Халбе* „Младост“ (1893) получава голямо признание за емоционалното си изобразяване на младежките страсти. Когато си поставя по-високи цели, както в характерните си драми „Повратна точка“ и „Завоевателят“, той не успява да постигне широк успех. *Лудвиг Яковски* си поставя голяма задача в своя „Локи“ (1898), „Романът за един бог“, в който той се задълбочава в бездните на човешката природа и илюстрира нейния вечен стремеж чрез борбата на разрушителния Локи срещу творческите аси. С лиричната си колекция „Светли дни“ (1899) той постига най-забележителния съвременен...

Той е класиран сред най-влиятелните фигури в света. Съчетава семпла красота на изразяване с хармоничен мироглед и философия на живота. През последното десетилетие *Фридрих Ницше* упражнява несравнимо влияние върху съвременната мисъл. Чрез радикална „преоценка на всички ценности“ той се стреми да изобрази целия път, който западната култура е поела от основаването на християнството, като голяма идеалистична грешка. Човечеството трябва да се откаже от всякаква вяра в отвъдния живот, от всички идеи, които надхвърлят реалното съществуване, и да черпи силата и културата си единствено от този свят. Човешките същества не трябва да виждат своя идеал в това да бъдат създадени по образ и подобие на висши сили, а по-скоро в най-висшето развитие на своите естествени способности, кулминиращи в „*Übermensch*“ (Сврѣхчовек). Това е смисълът на неговото основно поетично-философско произведение „Тѣй рече Заратустра“.

Вѣв Франция литературата през последната третина на века първоначално продължава по предишните си пѣтища. Чрез произведенията на *Емил Ожие*, *Александѣр Дюма-младши* и *Викториен Сарду*, драмата се развива в социална и морална пиеса. Основната цел на този жанр е да илюстрира някакво морализиращо послание чрез напрегнати обрати в сюжета и съответните им развръзки. Наред с това, драматичен жанр придобива известност, който поставя основен акцент върху остроумния диалог и социалната сатира. Неговата водеща фигура е *Едуар Пайерон*. Изкуството на умелото сценографиране достига своя зенит в произведенията на *Лаши*, *Мейак* и *Бетсон*. В техните пиеси истината и вероятността играят решаваща роля.

Не се играе никаква роля; значение има само развитието на сюжета, пресметнато за ефект и богато на изненадващи обрати. В лирическата поезия стремежът към формална коректност, към гладко, приятно изразяване, преобладава в „Парнаската школа“. *Франсоа Копе, Р. Ф. А. Сюли-Прюдом и Шарл Льоконт дьо Лист* особено култивират този стил. *Анатол Франс*, с поезията си, стремяща се към класическо представяне, също принадлежи към тази школа. За разлика от него, *Шарл Бодлер е истински романтичен поет*, предпочитащ да пребивава в състояния на екстаз и да изобразява зловещите, демонични сили на човешката душа. Той се стреми да разобличи всички тъмни импулси, наслаждавайки се на тревоги и похотливи усещания. По-здрава чувствителност се открива у *Густав Флоер* и особено у братята *Едмон и Жул дьо Гонкур*, които се стремят да обуздаят художественото въображение чрез обективния дух на науката. Под тяхно влияние възниква натурализъм, който не се стреми да оформя реалността според субективната си прищявка, а по-скоро да използва обективните закони на познанието за поетично изобразяване на нещата. То не желаше естетически закони, а само такива, основани на просто наблюдение на реалността. Това движение намери своя съвършен израз в *Емил Зола*. Той вече изобщо не се стреми да оформя художествено нещата и процесите. Точно както научният експериментатор в лабораторията свързва веществата и силите и след това чака да види какво ще се развие чрез взаимното им взаимодействие, така и Зола експериментално съпоставя нещата и хората и по този начин се стреми да проучи по-нататък тяхното развитие.

да покаже как би трябвало да се развият нещата, ако едни и същи неща и хора се изправят един срещу друг по един и същи начин в обективната реалност. По този начин той развива експерименталния роман, черпейки от постиженията на съвременната наука. Наред с този золаански натурализъм, друг, в стила на Балзак, продължава, с водеща фигура на *Алфонс Доде*. *Ги дьо Мопасан* е разказвач с блестящо, дълбоко проникновено възприятие. Важни културни явления на нашето време са запечатани в неговите романи и стилистично майсторски новели. Като писател на характери, той представя своите хора с остри очертания, а изобразяването на събитията се характеризира както с естествена истина, така и с изкусна композиция. Докато в Германия авторите Линдау, Блументал и други са се съобразявали с техния вкус, във Франция те са били задоволени от *Виктор Шербюлие*, *Ектор Мало* и *Жорж Онет*. *Пиер Лоти* е изискан художник с изтънчена техника, макар че култивира художествен стил, по-подходящ за изтънчения вкус на художника, отколкото за по-широка аудитория.

На нидерландски, под псевдонима „*Мултатули*“, Едуард Дувес Декер създава разказвателни стихотворения и философски произведения, които, родени от смел и свободен дух, повдигат мощни обвинения срещу всичко в съвременната култура, което от гледна точка на истинското човечество е узряло за унищожение, но се запазва чрез брутално насилие, ограбвайки ценното и благородното от пространството за свободно развитие. Мултатули всъщност се отдръпва от всякаква острота.

Едностраничността на изразяването е отблъсната, когато той иска да се обърне към това, което смята за необходимо за преследване. Своеобразна водеща фигура на холандския фолклор в Белгия е *Хендрик Консъенс*, който прави голямо впечатление с интимните си изображения на скромни условия на живот и намира подражатели в родината си. Белгиецът *М. Метерлинк* изхожда от мистичен поглед върху природата и човешката душа. Той се интересува по-малко от ясните мисли и осезаемите процеси, отколкото от тъмните сили, които усещаме в събитията на външния свят и в дълбините на нашия несъзнателен вътрешен живот. Той ги изобразява в своите драми и се стреми да подходи към тях философски в изисканите си есета.

Английската поезия от този период получава характерния си отпечатък от произведенията на *Алджърнън Чарлз Суинбърн*. Той е романтик по природа, пламенен изобразител на чувственост, художник на големи страсти, но също и на деликатните вибрации на душата и въздействащи природни сцени. Морето, с многобройните си красоти, е любима тема за него. Неговите приспивни песни са показателни за чувствителната му природа. В драматичната сфера („Аталанта в Калидон“) той се стреми към гръцко формално съвършенство. Освен него, *Матю Арнолд* и *Данте Габриел Росети* също трябва да се имат предвид. *Първият* напомня на *Байрон* по своя мироглед и изразяване, *докато вторият* се стреми да постигне прост стил чрез *архаични художествени средства*. *Уилям Морис* притежава първична природа и мощен дар за описание. *Ръдиард Киплинг*, позовавайки се на проникателно наблюдение, изобразява англо-индийския живот в...

завладяващи новели, романи и стихотворения с фолклорно звучене.

В Америка от средата на века нататък се развива литература, независима от английската си родина . *Хенри Уърдсуърт Лонгфелоу* е универсален ум и силен творец . Като лиричен поет, той постига признание в целия образован свят. Неговите стихотворения разкриват благороден и велик характер. Неговият хуманен мироглед е очевиден в онези произведения, в които той трогателно оплаква тежкото положение на робите. Той е и отличен разказвач, владеещ нежни, интимни и дори хумористични тонове. В „Хиауата“ Лонгфелоу изобразява древните културни условия на индианските народи; в „Златната легенда“ той разглежда вечния проблем на поета: стремящото се и грешащо човечество като символ на цялото човечество. Съвременната английска проза намира изключителен майстор в лицето на *Вашингтон Ървинг* . Неговият хумор има сантиментално качество. Франсис Брет Харт, автор на световноизвестните калифорнийски разкази, и замисленият хуморист Марк Твен се различават най-съществено по стил от родната си страна . В *Уолт Уитман* американската чувствителност и настроения намираат особено отличителен израз. От мислите, които е изразил, до начина, по който използва езика си, всичко е модерно в най-истинския смисъл на думата.

Най- бурната промяна от стари към нови възгледи се случи в Северна Европа през последните десетилетия. Тя се разви под влиянието на безмилостна и безпощадна критика на Тра-

условия. *Георг Брандес*, блестящият датчанин , проправя пътя. Смелият, вдъхновяващ либерализъм му осигурява широко влияние. Неговият интелектуален хоризонт е рядко шир. Той успява да се потопи с проникателност в разнообразните култури на Европа и по този начин придобива широка перспектива, която му позволява да проследи интелектуалните течения на всички страни в техните основни характеристики. Като търси плодотворни идеи навсякъде и ги внушава в образованието на Дания, той става реформатор на целия мироглед на отечеството си. В областта на поезията в Дания действат лиричният поет *Холгер Драхман* и великият стилист *П. Якобсен* . *Якобсен* е също така задълбочен и задълбочен познавач на човешката душа и е способен да изобразява вътрешните процеси и бездните на ума по въздействащ начин.

В Норвегия *Бьорнстърне Бьорнсон*, *Хенрик Ибсен* и *Арне Гарборг* са *създателите на литературен жанр* , чието влияние може да се усети в цяла Европа днес. Подобно на пророци, те са предшествани от *Йонас Ли* и *Александър Кйеланд*, първият като значим психолог и летописец на народния живот, вторият като остър сатирик върху моралните възгледи и социалните проблеми. *Бьорнсон* е поет, който служи на либералните идеали на родината си с изкуството си. С политически дух, той винаги има предвид културния прогрес във всичките си произведения и, от непоколебимите си убеждения, е способен да даде на героите си сигурни, ясни очертания. *Хенрик Ибсен* е революционен дух. Той е погълнал в личността си всичко, което съвременната култура съдържа, което е преобразуващо . Той е...

Богата, многостранна природа. Затова неговите произведения показват големи различия в стила и в средствата, чрез които представя своя мироглед. Той открива навсякъде семената на разложението, които се крият във възгледите, обичаите и социалните порядки на настоящето („Стълбове на обществото“, 1877), лъжите на живота („Враг на народа“, 1882), положението на половете („Нора“, 1879, „Призраци“, 1881), които изобразява с остро перо, изобразява демоничните сили в човешката психика като дълбок психолог („Дама от морето“, 1888, „Хеда Габлер“, 1890, „Майсторът строител“, 1892) и характерно оформя мистичното в психиката („Малкият Ейолф“, 1894). Централната тема на пиесите на Ибсен, „Бранд“ (1866) и „Пер Гюнт“ (1867), е трагедията на човешкия живот. „Пастор Бранд“ е замислен да представи фаустовската борба на човека, който живее в сферата на съвременните възприятия и емоции. Главният герой познава само една любов: тази към своите рационални идеали и не позволява на езика на чувствата да надделее. Вместо да се опитва да спечели човешките сърца, за да постигне чрез тях своите искания по доброжелателен начин, той ги преследва с безмилостна строгост. Той става нетолерантен от идеализъм. В това се крие трагедията на неговата личност. За разлика от това, в това се крие Пер Гюнт, човекът на въображението, чиито идеи са твърде недостатъчно вкоренени в реалността, за да го вдъхновят за вида действия, чрез които човек побеждава в живота. Многостранността на изкуството на Ибсен става особено ясна, когато човек разгледа „Комедия за любовта“ (1862), която ни показва поета като съмняващ се в целите на живота, редом с „Претендентите за короната“, написана само година по-късно.

Това са произведения, в които се изразяват сигурността и доверието в мирогледа на Създателя . Зависимостта на човечеството от външната среда, от перспективите, в които живее и които приема като традиция, е изобразена в „Лигата на младежта“ (1869), докато обусловеността на волята от неизменната, естествена необходимост на всички неща е илюстрирана в „Император и галилеец“ (1873). „Дивата патица“ (1884) и „Росмерсхолм“ (1886) са портрети на душата, чрез които говори дълбоко проникателният психологически наблюдател.

На мястото на гръцката съдба и божествения световен ред, той постулира естествената необходимост като движеща сила на драмата, закон, който не наказва виновните и не възнаграждава добрите, а по-скоро управлява човешките действия, подобно на камък, търкалящ се по наклонена равнина („Призраци“). *Арне Гарборг* не притежава майсторството на Ибсен в големите разкази, но той вярно изобразява вътрешния живот на своите герои и е остър критик на социалните институции. Сексуалният живот е в центъра на неговата перспектива. Дватама шведи, *Аугуст Стриндберг* и *Ола Хансон*, също са силни художници на човешката психика, макар че често черпят своите обекти от нездравословните аспекти на природата. Песимизмът на Стриндберг, който произтича от дълбоко болезнени житейски преживявания, се явява почти като изкривена карикатура на здравословния мироглед.

също претърпява големи интелектуални сътресения през този период . Докато по-старата руска литература, в своите идеи, концепции и изразни средства, се оказва имитатор на западноевропейската култура, популярната...

Умът и духът на Русия са извлечени от дълбините на собствената ѝ национална същност, за да изградят своите възгледи. И тук критиката е новаторска. В лицето на *Владимир Белински Русия* има естетик и философ с голяма интелектуална широта и високи цели. Чисто логически погледнато, критичната му дейност е лишена от последователност; Белински е вечно търсещ, стремящ се да изясни обърканите представи и тъмните импулси на своя народ. В това той се ръководи повече от сигурната си интуиция, отколкото от абстрактни идеи. Колко непостижимо дълбок и същевременно колко мечтателно объркан е националният дух, демонстрират творенията на *Николай Гогол*, който отправя най-страшните обвинения срещу отечеството си, но обвинения, които говорят за интимна, дълбока любов. Мистично чувство стои в основата на въображението му, тласкащо го неспокойно напред, без той да вижда ясна цел пред себе си. В произведенията на *Николай Некрасов, Иван Тургенев, Иван Гончаров* и *Ф. М. Достоевски* този тъмен порив постепенно става ясен. Тургенев обаче все още е силно повлиян от западноевропейските идеи. Той изобразява, с деликатни образи, предимно страдащи хора, които някак си не могат да се справят с живота. Гончаров и *Писемски* са изображения на руския социален живот, без да предлагат по-нататъшни прозрения за светогледа. Достоевски е брилянтен психолог, който се задълбочава в дълбините на психиката и разкрива най-съкровена същност на човечеството в брилянтни, макар и понякога ужасяващи, образи. Романът му „*Расколников*“ е смятан за модел на психологическо представяне в цяла Европа. Граф *Лев Толстой* е представител на целия руски интелектуален живот .

Той се еволюира от силен разказвач („Война и мир“, 1872; „Ана Каренина“, 1877) в пророк на нова форма на религия, която търси корените си в донякъде насилствената интерпретация на ранното християнство и издига пълната безкористност до житейски идеал. Толстой също така вижда всяко изкуство, което не е насочено към човешкото състрадание и подобряването на социалното съвместно съществуване, като излишен лукс, на който един безкористен човек не би се отдал. В Унгария срещаме въображаемия разказвач *Маурус Йокай* и драматурга *Лудвиг Доци*, както и *Мадч Патицата*, който в своята „Трагедия на човека“ е унгарският Фауст.

Най-успешният от по-новите италиански поети е *Джозуе Кардучи*, който се стреми към класически красив израз. *Лоренцо Стекети* е певец на огнена чувственост, а драматургът *Пиетро Коса* е значителен писател на характери. *Джовани Верга* изобразява сицилианския селски живот в живи, завладяващи истории. Италианските социални поети са *Гуидо Мацони* и *Ада Негри*. В областта на драмата идеалистът *Феликс Кавалоти* и натуралистът *Емилио Прага* стоят в контраст. От Испания *Хосе Ечегарай* за кратко привлича вниманието на европейската публика с много обсъжданата си драма „Галеото“, чиято структура наподобява абстрактната логика на математическа задача.

ОСНОВНИТЕ НАПРАВЛЕНИЯ НА НЕМСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ОТ РЕВОЛЮЦИОННОТО ВРЕМЕ (1848)

ДО НАСТОЯЩИ ДНИ

i. Литературната революция около средата на деветнадесети век

На 8 декември започнах цикъла от лекции на тема „Основните течения в немската литература от революционния период (1848 г.) до наши дни“, които ми бяха възложени от управителния съвет на „Свободното литературно дружество“.

Не искам да превърна „Свободното литературно дружество“ в университетски колеж, а по-скоро се надявам да намеря среден път в тези лекции между безгрижния тон на френските конференции и този на университетските лекции, които протичат според строгите принципи на научната методология. Нито пък искам да предложа на членовете на дружеството чисто историческа перспектива. Всеки, който, подобно на мен, иска да допринесе за развитието на новия мироглед, който стана възможен за нас чрез революцията в интелектуалния живот през този век, предпочита да гледа към бъдещето, а не към миналото, и е способен да опише миналото само дотолкова, доколкото то съдържа семената за настоящето и бъдещето.

Казах, че нашите днешни чувства са толкова коренно различни от чувствата на най-важните умове на първата половина на века -

Странно е , че когато се сблъскваме с писанията на тези умове, се чувстваме сякаш са написани на чужд език. През нашия век се е случила радикална трансформация на светогледа, толкова радикална, колкото малко други в световната история са били. Ако човек трябва да опише тази трансформация с няколко думи, трябва да каже: човекът се е превърнал от смирено, слабочувствено същество, което желае да бъде зависимо от висши сили, в гордо, самоосъзнаващо се същество, което иска да бъде господар на собствената си съдба, което не иска да бъде управлявано , а да управлява себе си. Човекът се е научил да черпи най-добрата си сила не от отвъдните сили, а от реалността, към която самият той принадлежи. Най-добрите умове през първата половина на века са били далеч от тази концепция за живота. Те все още са били доминирани от стария свят на идеи, от старите религиозни възгледи. В своя емоционален свят те не са могли да избягат от идеята за трансцендентен Бог, който ръководи съдбите на човечеството. Те са копнеели за нови начини на живот, за нови форми на държава и общество; но копнежът им беше тъп, неопределен, защото не произтичаше от движещата сила на нов мироглед. Политическите революции могат да се случат в голям мащаб само ако са свързани с революционизиране на целия интелектуален живот. Християнството породило такава велика, всеобхватна революция. Политическите революции от последните времена не постигнаха целта си, защото им липсваше движещата сила - революционизирането на мирогледа. Мъже като Ян, Бьорне, Салет, Хервег, Анастасиус Грюн, Дингелщет, Фрайлиграт, Мориц Хартман и Пруц знаеха, че

Старият им мироглед се беше износил, презрял и изгнил; но те не бяха в състояние да го заменят с нов свят от идеи. Те станаха революционери не защото притежаваха нов мироглед, който искаха да реализират, а защото бяха недоволни от съществуващия ред и огорчени от настоящето.

Но светът на идеите и старата форма на управление принадлежаха едно към друго. *Хегел формулира тази истина*, когато е назначен за професор в Берлин. Хегел е бил най-непродуктивният ум, който можем да си представим. Той не е бил способен да генерира нова идея от въображението си. Но той е бил един от най-рационалните хора, живели някога. Затова той е проникнал в стария свят на идеите до последните му скривалища. И е намерил този свят на идеи реализиран в пруската държава. Ето защо е могъл да каже: всичко реално е рационално. Хегел е казал последната дума на стария мироглед. Революцията е била невъзможна с този възглед. Необходим е бил нов свят на идеи. Първият глашатай на такъв мироглед е *Лудвиг Фойербах*. Той е учил хората, че всички висши сили са идоли, които човекът е създал в себе си и които е проектирал от собствената си душа в света, за да им се покланя като същества, действащи над него. Фойербах е направил човека господар над себе си. Това е бележило началото на един напълно нов свят на идеи. Старият свят на идеите се е превърнал в идол, в призрак, от който човечеството е позволило да бъде поробено. *Макс Щирнер* изрази това с най-ясните думи, изречени някога. „Далеч от всички идоли“ беше неговото мото. И така си остана.

Защото не остава нищо друго освен „аз-ът“, непоробен от нищо, свободен, неограничен, който основава причината си на нищо. Ние, през втората половина на деветнадесети век, работим, за да открием вселената в това нищо. Старите идеали лежат разбити в краката ни; те са нищо за нас, зееща бездна. Поетите, художниците, естественоучените, мислителите от втората половина на века се стремят да запълнят това нищо отново с живот. *Дарвин* и *Хекел* донесоха нов мироглед, нови религиозни идеи.

Фойербах революционизира умовете, подготвяйки ги да разберат *Дарвин* и *Хекел*. Тази трансформация на светогледа е великата революция на деветнадесети век. В сравнение с нея, политическата революция от 1848 г. е просто външен знак, символ. Интелектуалната революция продължава и до днес. Тя ще бъде победоносната.

Бях възхитен , че толкова много членове и гости на „Свободно литературно общество“ присъстваха на тази първа от моите лекции.

2. От Хайнрих Лаубе до Пол Хейзе

Хайнрих Лаубе представлява типа писател, който наблюдава нещата със студен поглед, който едва прониква в дълбините на човешката душа. В младостта си огънат на революцията гори в него, карайки го да прославя полското въстание. Постепенно трезвостта завладява природата му; той се превръща в самоуверен човек, който се заема с въпросите с увереността, че знае как да подходи правилно към тях.

Лаубе е най-добрият режисьор на века, защото има ясно око за хармонията, в която външните аспекти на нещата трябва да бъдат приведени, за да имат някакъв ефект. Той е майстор на сценичната естетика. И освен това е сценичен художник като драматург и романист. Неговите герои са лишени от душа, а историческите идеи липсват в събитията, които той изобразява. *Гуцков е различен*. Той е най-значимият от интелектуалните умове, действащи около средата на века. Ако Лаубе може да бъде описан като социален анатом, то Гуцков е философският наблюдател на своето време. Неговите „Рицари на духа“ (1850-51) се явяват като всеобхватен, задълбочен документ на тази епоха. Гуцков представя всички типични фигури на обществото на своето време, всички социални течения, за да нарисува пълна и всеобхватна картина на неговото настояще. Духът на тази епоха живее не по-малко живо в романа му „Магьосникът на Рим“ (1858-61). Гуцков обединява светлите и тъмните страни на католицизма, симпатичните и несимпатичните персонажи, които той създава, в културна панорама с най-висока стойност. *Густав Фрайтаг обаче не ми се струва толкова значим, колкото много други*. Виждам духа на журналистиката във всички негови творения. Фрайтаг пропива произведенията си с всички неточности, изкривени перспективи и полуистини, с които авторът на редакционни статии характеризира хора и ситуации. В това изкуство на характеризиране, съвременният моден термин означава повече от безмътен поглед към сложността и *богатството* на реалността. В „Журналисти“ срещаме не истински фигури, а полуистински персонажи, каквито съществуват в съзнанието на ежедневните писатели. Този Болц наистина е такъв, какъвто го изобразява Фрайтаг.

Той е описан като неоткриваем в реалността; но журналистиката трябва да го измисли, за да изрази чрез него идеите на времето.

Фигурите на Лаубе, Гуцков и Фрайтаг вече нямат много какво да ни кажат, хората на днешния ден. Разкриха ни се сили, действащи в човешката душа и в историята, сили, за които умовете от средата на века все още не са били наясно. Следващите ми лекции ще покажат как трябва да се разбира това твърдение.

*й. Интелектуалният живот в Германия преди
Френско-пруската война*

50-те и 60-те години на този век разкриват редица паралелни течения. Едностранчиви посоки в интелектуалния живот съществуват едновременно. Едва в наше време се случва сливането на тези отделни течения. *Херман Грим* е личност, в чиято интелектуална физиономия се проявява едно от тези течения. Това е чисто естетическият мироглед, към който той се придържа. За него светът не се управлява от „вечни, железни закони“, от природни закони. Той е произведение на изкуството, създадено от божествен художник, разкриващо му безкрайни красоти. Наред с този чисто естетически мироглед, набира сила този, който се основава на по-широка интелектуална основа, установена от *Давид Фридрих Щраус*. За Щраус личността на Божия Син се е разтворила в божествената идея, която не се намира в един-единствен човешки индивид (Исус), а само в цялото.

Човечеството може да осъзнае това. Бог не може да постигне земно съществуване в едно-единствено човешко същество, а само в живота на човечеството.

Третият мироглед, този, който носеше най-голямо обещание за бъдещето, беше въведен от „Произход на видовете“ (1859) на *Чарлз Дарвин*. Чрез него и неговия ученик *Ернст Хекел*, почитането на природата замени почитането на Бога. Вече нямаше друг дух освен този, който природата е способна да генерира от себе си. Само чрез природата човечеството можеше да достигне точката, в която да извлече от самата природа етичното удовлетворение, което преди това беше възможно само чрез перспективата за задгробен живот. Сега радостите му извираха от тази земя.

на *Пол Хейс* е художественият документ на тези мирогледи. Важното не е какво е разказано в този роман. Важното е, че мирогледите от 50-те и 60-те години на миналия век са придобили художествена форма в него.

Публиката, която намери удовлетворение в този роман, беше такава, която, макар и да се нуждаеше от нов мироглед, от нов начин на мислене и чувстване, нямаше нужда от преосмисляне на социалните условия или социалния ред.

Фридрих Шпилхаген е насочен към читателска аудитория, копнееща за нови начини на живот. Той е направил социалните идеи и движения на своето време тема на романите си.

4. Литературните борби в новия Райх

През 70-те години на 19-ти век изкуството, философията и науката не са били централни проблеми в Германия. Умовете са били заети с желанието да се установят възможно най-комфортно в новия Райх. Политиката изисквала много повече внимание от артистичните занимания. Те били просто лукс, допълнение към живота, към което човек се обръщал в моменти на почивка. Поетите, които възпявали неща, несвързани със сериозността на живота, намирали голяма публика. *Редвиц, Рокет, Роденберг, Боденицет и Гайбел* били напълно съобразени с вкусовете на времето. Алън трябвало да изостави висшите си интелектуални занимания, ако искал да извлече неподправено удоволствие от тези поети. Вечните спокойствия на гората, сладостта на птиците, мечтателната преданост към сладките аспекти на природата не били за онези, за които изкуството било най-висшето благо в живота.

Развитието на човешкия ум страда от упоритостта на човешката природа. Епохата, за която говоря, все още не беше готова да проникне целия човек с онзи начин на чувство и въображение, който доминира в научния мироглед. Старият идеализъм, който се стреми да разбере света едностранно от духовната сфера, все още преобладава. Все още не беше възможно да се разбере, че умът се ражда от природата, от непосредствената реалност. Фигурата на *Робърт Хамерлинг* е пълно доказателство за това. Той е архетипен художник на една презряла епоха.

Той е погълнал идеите на западния свят в тяхната цялост. Но не е в състояние да приведе художествената форма, която придава на произведенията си, в пълна хармония със своите идеи. Чувствено пищните образи, богато оцветените описания, които създава, изглеждат само повърхностно присадени към неговите идеи. Ако Хамерлинг наистина беше модерен ум, интелектуалното съдържание не би трябвало да стои редом и над реалността, която изобразява, а би трябвало да извира от нея. Колко малко е било разбирано по онова време възникването на духовното от чувственото и естественото, е най-ярко илюстрирано от *Захер-Мазох*. С изтънчено възприятие този поет се потапя в чувственото. Той знае всички тайни на плътското и естественото. Но описанията му остават изцяло в сферата на суровата, гола чувственост. Духовното се появява редом с това като илюзия, мехур от пяна, която чувственото произвежда, за да заблуди човечеството. Хамерлинг е наполовина християнин, наполовина езичник; Захер-Мазох е обратният християнин, който практикува религиозен култ с плътското. Точно както изкуството на Захер-Мазох със сигурност представлява едностранчивост, така и неговите произведения са документи за 70-те години на 19-ти век, време, което не е имало силата да се издигне над подобна едностранчивост.

В Хамерлинг и Захер-Мазох живее нещо, което не се изчерпва само от артистичността. За тях поезията е едно звено в човешката дейност, средство за изразяване на цялостната личност, която е повече от просто художник. Те са противопоставени на онези, които култивират късно изкуство, такова, което не произтича директно от човешката природа, а по-скоро възниква чрез трансформация, нюансиране и...

Развитието на по-ранни форми на изкуство произтича от това. Сред тях включвам: *Херман Линг, Йозеф Виктор Шефел, Адалберт Щифтер, Теодор Шторм, Готфрид Келер, Конрад Фердинанд Майер и Теодор Фонтане.*

артистичната чувствителност през 70-те години на XIX век се разкрива най-ясно в драмата. Докато *Брахвогел*, по истински немски начин, все още вижда задачата на драмата в развитието на човешките характери, най-популярният драматург на времето се превръща в обикновен експериментатор с драматична форма. А един наистина велик човек като *Лудвиг Анценгрубер* остава незабелязан. Под ръководството на *Паул Линдау* драмата престава да служи на по-висша интелектуална потребност; тя се превръща в игра с формите на игривата драматична поезия, заимствани от французите.

Такъв е бил интелектуалният климат по времето, когато се е формирал младият Германски райх. Затова е напълно разбираемо дълбокото недоволство сред младите улове. *Михаел Георг Конрад, Макс Крецер, Карл Блайбтрой и Конрад Алберти* стават водещи гласове на това недоволство. Те искат да заменят остарялото, остаряло изкуство с младо, обещаващо. Важното не е какво всъщност са постигнали тези млади революционери. Никой от тях не е спазил обещанията си. Важното е, че са дали глас на едно фундаментално чувство, което е било напълно оправдано сред младото поколение от 70-те години на 19-ти век. беше.

§. Значението на Ибсен и Ницше за модерността
Умствен живот

В петата от лекциите си се опитах да опиша значението на *Ибсен* и *Ницше* за съвременния интелектуален живот. Самият Ибсен е преживял интелектуалните борби, които са се водили през втората половина на този век. Той не е имал късмета да се предаде напълно на едно-единствено интелектуално течение и от една-единствена гледна точка да се бори с всичко останало, както са правили Шопенхауер, Макс Щирнер, Ласал и Давид Фридрих Щраус. Душата му е бойно поле, където се появяват и се борят помежду си всички различни интелектуални бойци, без никой да излезе победител. Интелектуалната му дейност е диалог между много индивиди, *живеещи* в него.

Две основни течения проникват през втората половина на нашия век. Първото се състои от радикален копнеж за свобода. Искаме да бъдем независими от всякакво божествено провидение, независими от всяка традиция, от научени и наследени елементи *на* живота, независими от влиянията на социалната и държавната организация. Искаме да бъдем господари на собствената си съдба.

Този копнеж се противопоставя на убеждението, произтичащо от съвременната естествена наука , че ние сме изцяло обвързани с тъканта на една твърда необходимост. Ние сме потомци на най-високоразвитите бозайници; това, което те постигат, е резултат от тяхната организация. И това, което ние, хората, правим, мислим и чувстваме, също е резултат от нашата естествена конституция.

Възможно е един ден естествените науки да могат да демонстрират точно как частите на мозъка ни трябва да бъдат подредени и да се движат, когато имаме определена идея, усещане или израз на воля. Трябва да се държим според това, че сме организирани. Как все още можем да говорим за свобода в светлината на това знание?

Вярвам, че естествената наука може да ни възстанови, в по-красива форма от тази, която човечеството някога е познавало, съзнанието за свобода. Закони действат във вътрешния ни живот, които са също толкова естествени, колкото и тези, които движат небесните тела около слънцето. Но тези закони представляват нещо по-висше от всички други аспекти на природата. Това нещо не съществува никъде другаде, освен в човешките същества. В произтичащото от това човечество е свободно. То се издига над твърдата необходимост от неорганична и органична закономерност, подчинявайки се и следвайки само себе си. Християнският възглед, от друга страна, е, че в тази сфера, която човечеството притежава отвъд природата, царува божественото провидение.

Хенрик Ибсен не успява да намери баланс между вярата си в непоколебимата необходимост на природата и копнежа си за свобода. Драмите му показват, че се колебаел между тези две крайни убеждения. Понякога той кара героите си да се борят за свобода; друг път ги прави просто звена в желязна необходимост.

Фридрих Ницше е първият, който проповядва еманципацията на човечеството от останалата част от природата. Човешките същества не трябва да бъдат подчинени нито на свръхестествени, нито само на природни закони.

Той не трябва да бъде играчка на божественото провидение, нито просто зъбно колело в машината на естествената необходимост. Той трябва да бъде смисълът на земята, тоест съществото, което живее собствения си потенциал в пълна независимост. Той трябва да се развива от себе си и да не се подчинява на никакви закони. Това е етиката на Ницше. Това е в основата на неговата концепция за „преоценка на всички ценности“. Досега благосклонност е била показвана към онези, които най-добре следват законите, възприемани като божествени или естествени. На човечеството е бил изтъкван образ на съвършенство. Тези, които са искали да живеят единствено от себе си, които не са се стремели да се съобразят с този образ, са били смятани за нарушители на общия ред. Това е промяна. Типът човек, който се стреми към цялата сила, мощ и красота, които не са предопределени, а се крият в самия него, трябва да може да се развива свободно. Човекът, който живее единствено според закона, трябва да бъде мост между животното и свръхчовека, който създава самия закон.

Всяка вяра в задгробен живот ще бъде преодоляна, когато човекът се научи да изгражда съществуването си върху себе си.

Бих искал също да опиша *Зола* като личност, която действа в съответствие със светогледа на Ницше. Според Зола, произведението на изкуството не трябва да представя нещо по-висше или божествено в контраст с непосредствената реалност; по-скоро художникът трябва да изобрази тази реалност такава, каквато я вижда през своя темперамент. По този начин той се чувства като творец, а този, който се наслаждава на произведението си, се чувства като смисъл на земята. И двамата остават в сферата на реалността, но я изобразяват по такъв начин,

че представянето им събужда съзнанието —

да събуди факта, че човекът е природно същество като всички други природни неща, но по-висше, способно да придава на нещата свободна форма от себе си.

*6. Влиянието на светогледа на една епоха върху
Технология на запечатване*

Драматичната техника на Шилер е възможна само за поет, който вярва в морален световен ред. В смисъла на Шилер, драматичният герой трябва да бъде доведен до трагична катастрофа чрез вина. Катастрофата трябва да се появи като наказание. Ние, с нашия чисто научен мироглед, намираме за абсурдно, когато катастрофата в драмата е свързана с вина. Това, което се случва в човешкия свят, има за нас същия характер на аморална необходимост, както търкалянето на билиардна топка, ударена от друга. Само такава необходимост ни удовлетворява в драмата. Надграждайки това, развих връзката между научното движение от 1880-те години и поетическия натурализъм от онова време. Младите поети от онази епоха искаха да изобразяват фактите толкова повърхностно, колкото са ги наблюдавали естествените учени. Те се придържаха към външното, което е лесно видимо за сетивата; по-дълбоките връзки в природата и човешкия живот, които се разкриват само на ума, не са били разглеждани нито от учените, нито от художниците по онова време. Днес се стремим към различен мироглед и разбиране за живота. Поетът няма да свързва фактите на света такива, каквито се появяват в светлината на морален или друг божествен световен ред, но той също така ще...

няма да свързва нещата такива, каквито се представят за простото външно, сетивно наблюдение. Той ще отстоява правото на своята личност. *Неговият* темперамент, *неговото* въображение го подтикват да вижда нещата в различен контекст от този, който му показва наблюдението. Той ще *се изрази* чрез нещата, които изобразява. Следователно, цялата естетика ще се разтвори в психологията. Единствената причина за начина, по който един поет твори, ще бъде особеността на неговата личност. Бих искал да нарека критиката, която задължително трябва да се развие от тази гледна точка, индивидуалистична, за разлика от остарялата критика, която прилага обективни стандарти. Този път давам само това кратко резюме на лекцията си, защото възнамерявам да обсъдя въпроса по-подробно тук по-късно.

7. Интелектуалният живот на настоящето

Живеем във време, когато революционизирането на умовете чрез мироглед, основан на естествените науки, упражнява убедително влияние върху всички хора, които участват значително в интелектуалния живот. Но за мнозина това влияние е само върху интелекта. Тези хора виждат човечеството като създание, което трябва да видят, сякаш трябва да направят необходимите заключения от идеите на Дарвин, променящи света. Но сърцата на тези умове, начинът им на чувстване, не са толкова напреднали, колкото интелектът им. Те мислят научно и чувстват християнски. Това причинява в тях онези ужасни...

Дълбоко чувство на меланхолия възниква, когато човек си каже, че истински ценното е отвъдният живот, светът на чистите идеали и небесните съкровища, и когато едновременно с това осъзнае, че този свят е празна плод на въображението, бездушна мечта. Един от умовете, в които това болезнено настроение е намерило великолепен поетичен израз, е *Мари Евгения деле Грацие*. В своето възхитително стихотворение „Робеспьер“ тя дава глас на тази скръб. За нея земята е похотливата, всеобхватна майка, която, безполезна и безсмислена, създава и унищожава вечно нови същества единствено, за да служи на собствената си алчност, и която понякога създава и пророци – Сократ, Христос, Робеспьер – които мечтаят за идеали, за да заблудят човечеството за кратък миг относно безсмислието на съществуването. Без тези идеалистични мечтатели човечеството би предпочело унищожението пред съществуването. Идеалистите постоянно стимулират хората към обновена жажда за живот, но същевременно ги лишават от истинското знание.

Конфликтът между ума и сърцето, между чувството и разума е тема на повечето съвременни поезии. *Арно Холц* и *Юлиус Харт* са поетите, които възпяват този конфликт. Но имаме и лирични поети, които могат да извлекат от новия мироглед смелостта и радостта от живота, произтичащи от него за онези, които наистина разбират. Не ни е нужен поглед към отвъдния живот, за да преодолеем мъките на този живот. Това е изразено най-трогателно в стихотворенията на преждевременно починалия *Херман Конради*. То резонира и в някои от поезията на *Вилхелм Йордан* и много други.

Но имаме и поет, на когото модерната чувствителност изглежда вродена, който не се е стремил към нея чрез борба и болка, който е наивно модерен: *Ото Ерих Хартлебен*. Другите първо трябва да се справят с християнството, за да се чувстват модерно; той се чувства модерно от самото начало. Всяка нота в неговата поезия резонира с мен, защото чувствам всичко по начина, по който го чувства той.

лекция обясних и значението на *Вилхелм Йенсен*, *Вилхелм Раабе*, *Рихард Демел* и *Детлев фон Лилиенкрон* в съвременния свят; характеризирах съвременната драма (*Макс Халбе*, *Ернст фон Вьоцоген*, *Херман Зудерман*, *Герхарт Хауптман*, *Ото Ерих Хартлебен*) . Кратко резюме е недостатъчно, за да предаде съдържанието на лекцията , в която съм вместил всичко, което имам да кажа за моите съвременници.

В тези лекции се опитах да обрисувам революционизирането на умовете през втората половина на този век. В момента отбелязваме годишнината от революцията. Но по-важна за нас от политическата революция е чисто духовната революция на нашия мироглед. Влизаме в новия век с коренно различни чувства от тези на нашите предци, възпитани в християнството. Ние наистина станаме „нови хора“, но ние, които също така изповядваме с цялото си сърце ангажимента си към този нов мироглед, сме малка общност. Искаме да бъдем защитници на нашето Евангелие, за да може през идния век да се издигне ново поколение, което знае как да живее – доволно, радостно и гордо – без християнството, без никаква перспектива за отвъдния живот.

Съвременна поезия

ОБЩ ПРЕГЛЕД

Аз

Животът на една епоха намира най-интимния си израз в лирическата поезия. Това, което духът на една епоха има да каже на сърцето на индивида, извира в неговите песни. Никое друго изкуство не говори толкова поверителен език, колкото лирическата поезия. Чрез нея осъзнаваме колко тясно е преплетена човешката душа с най-великите и най-малките процеси на вселената. Могъщият гений, който крачи сред висините на човечеството, става чрез песента приятел на най-простите души. Как хората са привлечени един към друг се разкрива с перфектна яснота в лирическата поезия. Защото чувстваме, че имаме не по-малко претенции към интелектуалните дарби на нашите събратя, отколкото към техните лирически творения. Това, което духът постига в други сфери, сякаш принадлежи на цялото човечество от самото начало и човечеството вярва, че има право да го споделя. Песента е доброволен дар, чието съобщаване произтича от безкористната нужда да не притежаваме тайните на душата само за себе си.

Тази фундаментална характеристика на лиричното изкуство би трябвало да обясни защо то е най-красивото средство за помирение между най-разнообразните човешки убеждения. Религиозната душа и атеистичният свободомислещ ще се срещнат със съчувствие, когато първият опише своето Бого-

пее и оставя тази песен на свободата да отеква . А поезията е и полето, където днес носителите на стари, зрели художествени идеали и духовете на развиващ се, ферментиращ мироглед могат най-лесно да се разберат.

Германските художествени усещания през втората третина на 20-ти век могат да се разглеждат като остатъчен ефект от класическите и романтичните интелектуални течения . Връзката, която Гьоте, Хердер, Шилер и техните наследници са имали към природата и изкуството, се е смятала за образцова. Те са си поставяли високи стандарти, но са се консултирали с предшествениците си само за да определят дали тези стандарти наистина са правилните. Този начин на мислене се запазва и до днес. Постепенно той се превръща във втора природа за творческите умове. Те са били под негово влияние, без дори да го осъзнават.

Теодор Сторм притежава такъв дух . Наивен поглед към природата и просто, здраво чувство са съчетани в него със силно развито чувство за художествена форма. Сторм дължи това чувство на факта, че младостта му започва скоро след смъртта на Гьоте. Интелектуалната атмосфера на неговата епоха му внушава чувство за усъвършенствани художествени форми, сякаш е вродено. В тези форми Сторм влива емоционалните лирически впечатления, които му предават неговото чувство за природа и дълбоките му чувства.

различни плодове у двамата швейцарски поети , **Конрад Фердинанд Майер** и **Готфрид Келер**, отколкото у северногерманския поет *Сторм*. Натури като тази на Майер могат да процъфтяват само във времена, предшествани от културни върхове.

Те наследяват като наследство копнеж за най-висши цели в живота , съчетан с артистична сериозност, която не се задоволява лесно от собствените им постижения. Майер иска да преживее всичко, с което се сблъсква, с достойнство. Неговите идеали са толкова далечни, че живее в постоянен страх, че никога няма да ги достигне. Той копнее да се наслаждава постоянно на празнични емоции, които другите си позволяват само в определени моменти. Това, което постига, винаги е по-малко от желаното, така че душата му е обзета от непрестанно редуване на копнеж и отречение. Вижда трогателни символи в природните явления. Пренеглежда очевидните връзки между нещата; вместо това търси редки, скрити връзки между същества и явления. Възприема най-силните контрасти навсякъде, защото цялото му възприятие се стреми към голямата схема на нещата.

коренно различна личност . За него постижимото е стандартът, който прилага към всичко. Целият му поглед върху живота има нещо непретенциозно и непринудено в себе си. Съществуването му се определя единствено от здравия, прост разум и свободните, възприемчиви сетива. Той обича родината си не от етичен импулс, а защото се чувства най-комфортно там. Той силно подчертава всички хубави неща на родината си и благосклонно пренебрегва неприятните аспекти. Наслаждава се на нещата такива, каквито са, и никога не се замисля дали нещо би могло да бъде различно. Неговото изобразяване на природата изобразява нещата такива, каквито са; разбирането му не се ръководи от символи и притчи като тези, разработени от Конрад Фердинанд Майер. Одухотворяването на чувствата и усещанията не е в неговата природа. Любовта играе роля в творчеството му.

Той винаги е притежавал чувственост. Но чувствеността му е била целомъдрена и силна. Той не е обичал само душата, обичал е и устата; но любовта му е оставала детска и наивна.

Подобен темперамент може да се открие у южногерманския поет *Йохан Георг Фишер*. Той притежава дълбоко удовлетворение от живота и неговите удоволствия. Той обича съществуването си толкова силно и черпи толкова много блаженство от него, че желае задгробен живот само ако е толкова красив и добър, колкото този живот. Той винаги е наясно със здравословната си сила и никога не се съмнява, че тя ще го води безопасно през живота. Той дори знае как да намери нещо приятно в сенките на живота. Неговите описания на природата не са толкова прости, колкото тези на Келер; те притежават смислено, образно качество. Когато пее за женската красота, ние се възхищаваме на чистотата на душата, която резонира в мелодиите му.

В рязък контраст с тези южногермански поетични темпераменти стои строгата красота на *лирическата поезия на Теодор Фонтане*. Майер, Келер и Фишер никога не крият чувствата си към нещата. Фонтане съпоставя впечатленията, които раздвижват емоциите му, с цел. Той пази вътрешните си мисли за себе си, оставяйки ни сами със собствените ни сърца. Той е сдържана натура, предпочитайки да крие истинското си аз. Неговите описания раздвижват душите ни; никога не ни казва, че и неговите собствени треперят. Образите, които въображението му извиква, притежават монументално качество. Сериозността и величието на живота ни говорят чрез стихотворенията му. Той възхвалява значими ситуации, резки контрасти и горди човешки характери.

на *Паул Хейзе* е посткласическа в най-истинския смисъл. Той е наследил всичко от своите предшественици : най-чистото чувство за форма, изтънченото възприятие, веселия артистичен дух, насочен към вечната хармония на съществуването. Навсякъде той разтваря сериозността на живота в спокойствието на изкуството. Неговото убеждение е, че изкуството трябва да води човечеството отвъд бремето и потискането на реалността. Без съмнение, такъв възглед е този на истинския художник. Има обаче огромна разлика между човек, който се е борил през житейските трудности, през дисонансите на съществуването, до възприятието за хармонията, която е в основата на света, и това дали той просто приема това възприятие за даденост. Спокойствието на художника е истински възвисяващо само когато има своите корени в сериозността на живота. Гьоте, в епохата на своето съвършенство, е гледал на света с блаженото спокойствие на мъдрец, придобил това спокойствие в разгорещени борби; Хейзе се е потопи неподготвен в царството на уравновесената красота. Той е отвътре и отвътре епигон. Има сигурно око за истинските красоти на природата; но зрението му е обучено по начина на виждане на Гьоте. Хейзе знае как да върви по най-величествените пътеки и да прави най-чудесните наблюдения; но човек винаги има чувството, че следва пътища, вече утъпкани от други, и че преоткрива това, което някой друг вече е открил.

От нежна душа, в която най-фините вълнения на природата и човешката душа резонират по благороден начин, идват лиричните стихотворения на *Мартин Грайф*.

Той не е трогнат от цялостността на едно впечатление, а само от неговата душевна същност. От творенията на Грайф в нас се влива благочестив, предан дух. Грайф съживява тихите, непретенциозни мелодии, които сякаш омагьосани спят в нещата. Когато се отдадем на неговата поезия, сякаш всички силни, възискателни звуци на света замлъкват и до ушите ни достига мека небесна музика. За благочестивия душевен мир, който Гьоте толкова е ценял, в лицето на Мартин Грайф се е издигнал певец.

Поет, чието цялото творчество е като един-единствен вик за този блажен мир, съчетан с болезненото чувство, че портите към него са затворени за него, е виенчанинът *Якоб Юлиус Давид*. Въображението му рисува мрачни картини, които говорят трогателно за горчивите страдания на гордата душа. Страстното желание, пламенният копнеж, внезапно се заменят с тъжно отричане. Като човек със силна воля, Давид не може да се отучи от желанието. Дисонанс преминава през всичките му стихотворения, рязко контрастирайки с присъщата им формална красота. Той е представител на онези съвременни поети, които със сигурност са оформили изкуството си, следвайки великите модели, но едновременно с това не са в състояние да постигнат хармоничния мироглед на тези модели. Давид знае, че дисхармонията не е най-дълбокият смисъл на живота, но хармонията не му се разкрива. Следователно, той не може да пее за радост и удоволствие, а в най-добрия случай за забрава и примирение. Той не може да извади никого от страданието му, а може само да го утеши и да го призове да се подчини.

В едно постоянно възходящо развитие зърваме друг виенски поет: *Фердинанд фон Саар*. Той не е поразителна личност, която, водена от вътрешна сила, се насочва към собствените си цели и задачи. Той се озовава сравнително късно в живота си. Чрез усвояването на непознатото, чрез мъдро самоусъвършенстване, той достига точката, където започва геният. В наскоро публикуваните „Ехо“ изисканата артистичност и мъдрото съзерцание на света са еднакво очевидни. Образите на благородна красота предават дълбоко разбиране на природата и човечеството. И все пак никъде те не носят белега на вдъхновение от блестящо въображение; те са узрели постепенно в живот, който неуморно се стреми към съвършенство. Творбите на Саар не предизвикват възторжен ентусиазъм, а по-скоро искрено благоговение. Саар е един от творците, които имат най-силно въздействие върху нас, когато не разкриват индивидуалността на собственото си сърце, а когато се превръщат в изразители на това, което движи цялото човечество.

Подобно твърдение вероятно може да се каже и за друг съвременен поет, въпреки че той е максимално отдалечен от региона на Саар в много отношения: *Емил Принц фон Шьойнайх-Каролат*. Трябва да се признае известна степен на оригиналност на Шьойнайх-Каролат; няма съмнение обаче, че той би могъл да достигне художествените си висоти само в епоха, в която естетическото образование е достигнало такова ниво, каквото е било неговото собствено. Умове като неговия са възможни само в рамките на късната култура на народ, който малко преди това е култивирал величие в себе си. Те дават обратно, изискани,

това, което са получили. Шьонайх-Каролат има тонове за всички човешки емоции, за всички природни процеси. Неговото възприятие прониква дълбоко зад привидностите. Той има борби, които трябва да преодолее в живота, но човек забелязва, че никога не се съмнява в евентуалната победа по време на борбата. Ако е бил наречен байронианец, не бива да се пренебрегва фактът, че щастливо блажено доверие е смесено с неспокойствието на Байрон. *Ернст фон Вилденбрудо е, в най-истинския смисъл на думата, късен разцвет на класическото немско изкуство.* Когато ни говори, винаги чуваме да говори и велик предшественик. Може да се каже, че е учил поезия, наистина, учил я е много добре. Той е по-скоро избран, отколкото призван. И това може да се каже за мнозина днес. Засега нека това се отнесе само към *Алберта фон Путкамер*. Тя е способна, може би само с няколко думи в повече, да рисува настроенията на природата с неописуема красота. Животът ѝ се струва като блажена елегия. Животът има своите тръни и за нея; но тя никога не ни позволява да забравим, че в розовите градини има тръни.

II

В началото на 1880-те години в Германия се заражда ново поколение поети. Тази група обхваща умове, възможно най-разнообразни по отношение на техните възгледи за живота и таланти. Те обаче са обединени от убеждението си, че е необходима революция в художествената чувствителност и творчество. В бунта си срещу преобладаващия вкус на времето,

в схващането, че Юлиус Волф и Рудолф Баумбах са сериозни творци. Принципът „Животът е сериозен, изкуството е безгрижно“ беше изопачен в карикатура от плитки умове. Виртуозната поетична игриност вече не се различаваше от благородната, красива форма, родена от дълбините на душата. Епохата се бореше с нов мироглед, който да вземе предвид великите научни открития на деветнадесети век, и със социален ред, който да определи на изостаналите в борбата за щастие полагащото им се място. Водещите лирически поети нямаха какво да пеят за подобни катаклизми. Това осъзнаване породи гневните думи на братята *Хайнрих* и *Юлиус Харт* , с които те обявиха война на преобладаващия вкус в своите „Критични оръжейни кампании“ от 1882 г. Същите чувства вдъхновиха лиричните поети, които се обединиха през 1884 г., за да публикуват сборника „Характери на съвременните поети“. Този първоначален подем е последван от основаването на списания и публикуването на алманаси, в които отвращението към остарелите идеи намира също толкова силен израз, колкото и най-смелите надежди за бъдещето. От тези чувства произлиза признанието, което през последните петнадесет години все повече се отдава на поет, който, за разлика от много други, не проправя умишлено съвременни пътища, а по наивен начин, с жизнерадостно въображение, обхваща гамата от емоции, които вълнуват съвременния човек: *Детлев фон Лилиенкрон*. Той е жизнеутвърждаващ човек, който живее живота пълноценно, наслаждавайки му се безгрижно и преживявайки всичките му чудеса.

Той е способен да изобразява прелести с непреодолима сила. Притежава пълна гама от тонове, от най-буйното веселие до най-пламенното обожание на възвишените природни произведения. Може да пее химни на ликуване до безгрижие и безгрижие като дете на света и може да стане благочестив като свещеник, когато пустошта разкрива пред него мълчаливата си красота. Люенкрон не е поет, който гледа на живота от една-единствена перспектива. Човек би търсил напразно единен мироглед, който би могъл да се сведе до ясни идеи в творчеството му. Той е напълно погълнат във всеки момент от впечатленията, на които се е отдал. Не мисли и не се интересува от това, което се крие отвъд нещата на света. Вместо това, като истински бонвиван, той се наслаждава на всичко, което се крие вътре в нещата. И винаги намира характерния тон и най-съвършената форма, за да изрази изобилието от възприятия, които натискат сетивата му, жадни за пълната широта на реалността. Той няма нужда да прави разлика между ценното и незначителното в тази реалност, защото е способен да извлече от гледката на „стар, захвърлен, скъсан, полуизгнил, изоставен ботуш“ чувство, чийто израз е достоен за настроението, което поетът предизвиква у нас. Лилиенкрон изобразява природни сцени и преживявания със смели, мъжествени линии; той съпоставя остри, смислени цветови контрасти. Силата на неговата личност е изразена особено ясно в текстовете на песните му. Нито интимността на чувството, нито горчивата болка са способни да отчуждят сигурното му чувство за себе си, дори за миг.

Ото Юлиус Биербаум е бил под влиянието на Лилиенкрон . Въпреки това, той не е имал увереност в себе си; той е бил мека, зависима натура, постоянно се е губел във впечатленията на външния свят. В творчеството му също не е имало следа от мироглед, от разбиране, проникващо до дълбините на човешката природа. Докато рязко очертаната личност на Лилиенкрон компенсирала същия този недостатък, творенията на Биербаум, благодарение на влиянието на Лилиенкрон, са лишени от по-дълбоко значение. Неговата любезна наблюдателност не е успявала да различи много от смисъла в нещата. Умът му не е бил обременен с ни най-малка жажда за знания; това, което е наблюдавал небрежно в природата, е изобразявал в грациозни, но понякога доста нехарактерни цветове. Той е успявал да създава очарователни природни сцени; успявал е да изобрази дребните импулси на сърцето по великолепен начин. Където се е стремял към нещо по-висше, е ставал неестествен. Грандиозните изказвания и мощните тонове, които често използва, звучат кухо, защото не предават нищо наистина шокиращо или вълнуващо. Биербаум изглежда като скитащ пътешественик, който се въобразява за турист. Преструвката му за смело и жизнерадостно крачене през живота е от малък интерес, тъй като той избягва капаните и опасностите на всяка цена.

Друг поет, зависим от Лилиенкрон, *Густав Фалке*, предизвиква почти противоположни чувства. Той изследва живота в неговите мистериозни дълбини, където той поражда съмнения и задава загадки. Отличава се с високо развита артистична съвест. Събитията от света се оформят във въображението му като красиви образи. Той искрено търси хармонията между-

Той вижда желания и задължения. Стремеше се към удоволствията на съществуването; но ги желаше само ако са спечелени чрез собствените му заслуги. Победата след тежка борба му е по вкуса; той не може особено да оцени спечелената победа по-лесно. От сериозния му ум извират много тревожни въпроси за съдбата; твърдата вяра, че човек може да бъде доволен, ако се адаптира към условията на живота, го изважда от съмненията и загадките. Има нещо тежко и тромаво в поезията на Фалке; но това е просто следствие от неговия възглед, който търси тежките качества на нещата.

Чрез сериозни артистични занимания, *Ото Ернст* се издига от сантиментален, изпълнен с патос поет до уважавана фигура. Макар че в изказа му липсват непосредственост и независимост, както и чувство за мярка, събраните му стихотворения и тези, публикувани в списания, съдържат много, което разкрива истинска поетична личност. Особено когато остава в скромната сфера на домашното щастие и ежедневието, Ото Ернст успява да създава въздействащи произведения със самостоятелна художествена форма. Той става изключително привлекателен, когато показва хумора си, който не притежава нищо световно завладяващо, а по-скоро нещо филистерски пакостливо, но удря право в целта за онези, които са способни да приемат нещата достатъчно сериозно. Човек често има чувството, че Ото Ернст би постигнал много по-голямо съвършенство, ако наивно се отдаде на първоначалните си чувства и идеи и не ги насилваше почти винаги със строгия си възглед за задачите на изкуството.

разрушава много очарователни усещания, много смислени образи чрез добавено, гениално сравнение, чрез дидактичен израз, чрез философско разсъждение, което би трябвало да казва много, но е предимно просто тривиално.

Поети с по-слабо изразена индивидуалност включват *Артур фон Валпах*, *Вилхелм фон Шолц* и *Хуго Салус*. Валпах, със своята чувствителност към природата и доверие в живота, напомня на Лилиенкрон. Той е известен с възхитителната си атмосферна живопис, понякога в енергично нанесени тонове, понякога в интимно нюансирани нюанси. Вилхелм фон Шолц е един от онези поети, у които всяко чувство, всяка идея е изкривена, когато въображението му се опитва да я превърне в образ. Думата винаги се стреми да надхвърли това, което чувството обхваща. Когато пред него се появи красив образ, той го разваля, като двойно подчертава съдържанието. Въображението му не се задоволява с това да каже необходимото; то ни залива с всички случайни идеи, които му хрумват наред с същественото. Хуго Салус понякога изразява простото по прекалено особен начин. Всеки, който черпи толкова удоволствие от природата, колкото той, изненадва, когато илюстрира това удоволствие чрез идеи, които често са доста пресилени. Салус, така да се каже, не фокусира погледа си директно върху нещата, а по-скоро търси изкривено отражение на тях.

Лиричните стихотворения на *Ото Ерих Хартлебен* са *родени* от чисто чувство за красота и високо развит вкус. Изразът му притежава рядка живост. Прозрачната яснота и съвършената живост са основни характеристики на въображението му. Това е така, въпреки че въображението му е само леко...

Творчеството му е вдъхновено от образи, извлечени от природния свят. То почти изключително оформя вътрешните преживявания на собствената му личност. Този поет, който като романист и драматург търси противоречията на реалността възможно най-обективно и безмилостно разкрива хумора, присъщ на житейските събития, води диалог с душата си в поезията си, правейки интимни признания пред себе си. Човек има усещането, че именно в най-важните, най-смислените моменти от вътрешния си живот той се изразява като поет. Тогава той е напълно сам със себе си и с малкото неща, които са му скъпи в света. В повратни моменти от живота му, в моменти, когато в сърцето му се разиграват решителни събития, се раждат най-красивите му стихотворения. И от тях говори насладата на техния създател от тихата, семпла красота, от стила и артистичната хармония. Ото Ерих Хартлебен е по-скоро съзерцателна, отколкото деятелна натура. В характера му няма нищо бурно. Той е по-малко творчески, отколкото оформящ дух. Предпочита да остави съдържанието да дойде при него естествено; радостта му се крие в оформянето му, където се разгръща неговата продуктивност. Липсва му жизнеността на Лилиенкрон, но притежава тихото величие, което Гьоте в своя „Винкелман“ твърди, че е отличителен белег на истинската красота. Сред бурята и напора на настоящето, лиричният поет Ото Ерих Хартлебен може да бъде описан като един от онези, които се доближават до класическите художествени идеали. Цялата му личност е настроена към естетическо и художествено разбиране на света. Той разбира житейските проблеми само дотолкова, доколкото зрелият вкус е призван да ги реши. Философия

Това му върши работа само дотолкова, доколкото има дълбоко лична връзка с нейните въпроси. Може да говори с мек, интимен тон, но само такъв, който е съвместим с горда, самоуверена натура. Всякакъв патос му е възможно най-чужд.

Фердинанд Авенариус е знаел как да съчетае съвременните усещания с определена класическа академична форма и подход . Неговата поезия е израснала върху основа от теоретични идеи. Чувствата му не са изцяло директни, а по-скоро позволяват на рационалните идеи да проблясват навсякъде. Той създава поезия „Живей!“, в която не предава собствените си чувства, а по-скоро обективна личност предава своите. Един истински оригинален ум никога не би култивирал този вид обективна поезия. Тя изисква артистичната убеденост да служи като опора за артистичното въображение.

III

Това, което толкова силно ни липсва у някои от най-важните ни съвременни лирични поети – визията за един грандиозен , свободен мироглед – ни е представено по най-красивия начин от *Лудвиг Якобовски* . С наскоро публикуваната си колекция „*Leuchtende Tage*“ („Светли дни“) той се постави начело на съвременните поети. В тази книга целият спектър от човешкия емоционален живот лежи пред нас, сякаш отразен в огледало: възвишеността и съвършенството на вселената, връзката на душата със света, човешката природа в най-разнообразните ѝ форми, страданията и радостите на...

Любовта, болките и блаженството на жаждата за знание, загадъчните пътища на съдбата, социалните условия и техните последици върху човешката душа: всички тези елементи от великия организъм на живота намират своя поетичен израз в тази книга. Всяко нещо, с което се сблъсква този поет, той го схваща с възприемчиви сетива и плодотворно въображение; но отново и отново той намира достъп до същността на света, която се крие зад потока на индивидуалните проявления. Заглавието на книгата му „Светли дни“ ни се явява като символ на целия му дух. Подобно на „вечните звезди“, „светлите дни“ на живота го утешават за всички страдания и лишения, които осеяват пътя към целта на живота ни. Якобовски е изковал този слънчев мироглед от трудни борби. Той придава на творенията му освобождаващ фундаментален тон. Чувствата му се стремят към най-висшите интереси на живота с топлина и интимност, които в най-красивия смисъл се усещат лични и непосредствени. Точно както разумът разсейва философа от индивидуалния опит и го насочва към онези светли сфери, където преходността на ежедневието е просто метафора за вечните сили на природата, така и непосредственото чувство на този поет го тласка напред. Той е възприемащ света, точно както философът е мислител на света. С детски, живи сетива той вижда нещата в техните пълни, свежи цветове; и ги оформя в духа на хармонията, без чието възприятие по-дълбоко настроеният човек не може да живее. В някой, който притежава такава поетична сила, действат най-висшата мъдрост и най-очарователната наивност. Трите най-монументални форми на вътрешен живот се разкриват у Якобовски в най-съкровенията им същност –

Родство: детското, артистичното и философското . Тъй като обединява тези три форми в себе си по оригинален начин, той успява да извади поетични искри от живота навсякъде. Не е нужно да търси черупки като толкова много съвременни лирични поети, за да извлече скъпоценни перли; семето, към което посяга, му е достатъчно. Якобовски е отвращен от всичко изкуствено или скалъпено. Той използва най-близките, най-простите и най-ясните средства. Точно както народната песен винаги намира най-простия израз за най-дълбокото чувство, така го прави и този поет. Той има усет за величествените, прости линии на взаимосвързаността на света. Той е разбираем от наивното чувство и резонира с философа, който се бори с вечните загадки на битието. Независимо дали ни говори за преживяванията на собствената си душа или описва съдбата на човек, преместен от провинцията в метрополиса, само за да бъде смазан от живота там: това ще ни трогне еднакво. В природата на Якобовски деликатното лежи редом до здравото. Той има непоколебима вяра в своята духовна насока. Той презира всички модни думи на епохата, всички любими идеи на съвременните движения. Това, което произтича от силата на неговата личност, е важно само за него. В него не срещаме нито една от абсурдните странности на онези, които днес се отвръщат от здравословната суматоха на света и търсят всякакви естетически и философско-мистични ексцентричности в самотни кътчета на съществуването; той може да чуе шума на деня, защото чувства вътрешната сигурност, че ще намери пътя си.

Лиричен поет, чиято най-голяма сила се крие в неговото творчество, в

Художникът зад скулптурната извивка на образа е *Карл Бусе*. В рамките на този образ рядко има нещо със съществено съдържание, но обикновено силно изразително настроение. Този поет се отличава с изтънчена стилистична чувствителност към външната форма. Той знае как да позволи на основното чувство на едно стихотворение да се разгърне в обратите на фразите, в хармонията на изразяването. Той не се интересува от засилването на чувството, а по-скоро от неговото ярко, цветно предаване. Когато Бусе ни рисува настроение, няма да пропуснем нито един цветен тон, който би го превърнал в завършено цяло, нито ще бъдем лесно обезпокоени от чужд тон. Преливането на емоциите, подтикът на страстта никога не се появява директно в творчеството му, а винаги е приглушен от артистична сдържаност. Когато говори за природата, той поддържа баланс между наивното и патетичното; когато споделя собствените си емоции с нас, те не ни заливат в буря, а по-скоро в премерени стъпки. Сравненията и символите на Бусе не са смислени, но са кратки; идеите му се движат свободно и бързо от едно нещо към друго; но поетът винаги знае как твърдо да определи границите, в които им е позволено да се скитат. По този начин поезията на Бусе ще задоволи особено онези, които ценят външната форма над всичко в поезията; тези с по-дълбока натура, които търсят грандиозното, смисленото в съдържанието, няма да получат силни впечатления от неговите творения.

По един изключително очарователен начин *Мартин Боелиц* намира израз за най-съкровени настроения на природата. Мимолетните явления, които внимателното око долавя -

, когато трябва да се различи нейната мимолетна, деликатна красота. За него образите на природата не се превръщат в пластични, а в смислени метафори. И той облича абстрактните понятия в чувствена одежда, така че да вярваме, че можем да ги усетим, а не да ги схванем. Така той оставя „всички желания да замръзнат“ и „да мечтаят за деня“; така той олицетворява „копнежа“ и „самота“. Той възпява по-малко душата, която се крие в нещата, отколкото тази, която се разпространява като деликатен аромат между и над тях. Когато говори за себе си, го прави с тон на остроумна, искрена жизнерадост. Неговият поглед върху живота е жизнерадостен; но той не произтича от дълбока мисъл, а от наивно безгрижие. Той не преодолява житейските трудности; той поема по пътищата си там, където няма такива. Не силата е това, в чието притежание се чувства щастлив, а мечтаейки за такава сила.

Пол Ремер черпи от два източника : изтънчен интелект и символично мощно въображение. Максима, мисъл винаги е в основата на неговото творчество; но той знае как да я вплете толкова безпроблемно в символичен процес, че забравяме основната мистерия и сме водени да вярваме, че е извлякъл символичния елемент от самия процес. Независимо дали символично представя преживяванията на човешката душа по този начин, или говори както за природни явления, така и за човешки действия, той е еднакво завладяващ. Точно както казва в стихотворение за сляпа жена, че тя слуша „тайните интимности на нещата“, така го прави и самият той. Той не разказва за ефектите, които нещата имат едно върху друго, а по-скоро какво имат да си кажат душите им една на друга. Не

Ремер описва не силните звуци на природата, а дълбокия смисъл на цветовете и тоновете.

на Курт Гьоке се характеризира с остри, отличителни редове . Той не ни предлага уникален, индивидуален свят от чувства. Хиляди са чувствали и все още чувстват това, което той. Той е вдъхновен от универсален човешки идеализъм. Но притежава рядка поетична сила да изрази този идеализъм. В строго затворени, художествени форми той разгръща не оригинален, а здраво установен мироглед. Пламенното въображение на поета изобразява по-тъмните аспекти на живота в дълбоки, трогателни образи. И все пак, над всяко страдание и болка, надеждата винаги се разпространява, появявайки се във форма, която може да извире само от убеждението на истински идеалист. Той също прибегва до символизъм, когато иска да изобрази смисленото в природата, и тези символи винаги притежават известна мъжка прецизност. Но мистичното настроение също не му е чуждо и той винаги намира здравословен патос, за да го изрази. *Умът му е обърнат* към красивите и великите неща в света, заради които с радост търпи малките, грозните и потискащите.

Благородна оценка на природата и копнеж на душа за свобода говорят от поезията *на Фриц Линхард* . Но тези два аспекта на неговата личност, поради едностранчивостта, с която се появяват, едва ли са приятни. Поетът повтаря, доста монотонно, здравословната природа на простия, селски живот и покварата на метрополиса. Великолепната гора Васгау и „Венусберг“ на Берлин: любовта му се съдържа в тези два образа.

и омразата му включена. Ентусиазмът му към новодокоснатата земя е съчетан с наивна техника, която работи с най-простите средства.

Всеки, който желае да изчисли движещите сили зад културното развитие през последните десетилетия, несъмнено ще трябва да вземе предвид значителния дял на жените в обществения живот. Може би обаче този дял никъде не е по-ясно изразен, отколкото в литературата. Защото, докато в други области жените се появяват като борци и боркини, тук те са дарители и комуникатори. На други места те ни казват какви искат да бъдат; тук те изразяват какви са. Това ни дава дълбоки прозрения за женската душа. Чувствайки се принудени да оформят артистично вътрешния си живот, жените за първи път осъзнават напълно собствената си вътрешна същност. За мъжете книги като „Aus guter Familie“ (От добро семейство) на Габриеле Ройтер, „Halbtier“ (Полуживотно) на Хелене Бьолау или „Idole“ (Идоли) на Роза Майердер изглеждат като проблясъци в един нов свят.

Разбираемо е, че най-съкровено изкуство, лирическата поезия, ни разкрива и най-дълбоките тайни на женското сърце. Най-поразителната характеристика на съвременната женска поезия е нейната откровеност по отношение на природата на жената. Настоящото, което е направило безрезервната истина изискване за истинското изкуство, е отворило и устата на жените. Това, което някога са пазили грижливо като светилище на сърцата си, сега те поверяват на изкуството. Те са придобили вяра, увереност в собствената си същност и докато видните жени от по-ранни времена несъзнателно са се придържали към идеалите и целите на човека...

Докато в миналото хората са се стремели към светоглед, когато са искали да формират такъв, днешните хора изграждат такъв чрез собствените си усилия.

Колко ясен и вътрешно обоснован може да бъде подобен поглед върху живота, демонстрират поетичните творения на *Рикарда Хух*. Тя е завладяла висока, свободна гледна точка, от която наблюдава явленията на света. Вярно е, че от тази височина тя не може да види този свят в неговата сияйна слънчева светлина, а може само да се примири с безсмислието на съществуването, но в тази примирение тя намира онази вътрешна свобода, от която се нуждае независимо мислещият човек, за да намери пътя си в живота. Дори и да открие, че корабът на живота се носи към смъртта, към унищожението, тя все пак черпи удовлетворение от съзнанието, че ѝ е дадена възможността да държи погледа си здраво насочен към целта си. Не е изненадващо, че женската, напориста природа не намира веднага удовлетворение в стремежа си, тъй като мъжката, въпреки хилядолетията борба, едва ли е напреднала отвъд съмнението. Как би могла една жена Ницше днес да издигне жизнеутвърждаващата „Überweib“ (супержена) до идеал от себе си, когато в този век все още сме преживели ентусиазма на Шопенхауер за Нирвана и възгледа на Новалис, че смъртта е истинската, висша цел на живота?

на Анна Ритер не произтичат от големите въпроси на съществуването, нито от дълбоки съмнения и мъка, а по-скоро от истинско женско чувство. Грациозна, музикална черта пронизва нейната поезия. Тя никога не се бори с формата, но понякога постига пълно майсторство в това отношение.

Край , който заглушава всеки критичен скептицизъм. Нейният талант за ритъм и еуфония изглежда толкова естествен, че в сравнение с него оригиналността на някои признати поети на природата изглежда засегната. Любовта се появява в светлината, която само една истински отворена жена може да ѝ даде. Чувствеността говори нежно и целомъдрено от песните на Анна Ритер; женското желание е изразено топло и интимно. Поезията на майката се появява с грациозен чар; животът на природата извира от душата на тази поетеса не мощно, но все пак по-сладко. Нейният истински женски нрав излиза наяве в „Песни на бурята“. В тях не бушува голямата, мъжка буря, а по-скоро мистерията на женската душа. Това са бури, които са преодолені не от вечно значимото, а от щастлив, одухотворен оптимизъм за живота.

Мари Стон притежава дълбоко разбиране за женската природа и връзката ѝ с мъжа . Контрастът между половете и неговото влияние върху същността на любовта: това са идеите, които резонират в душата ѝ. Дава ли мъжът на жената толкова, колкото тя му дава? Това е належащ въпрос за нея. И не трябва ли жената да дава на мъжа повече, отколкото той може да ѝ отвърне, ако иска да увеличи силата му, а не да я намали? Как може жената да запази гордостта и самочувствието си, като едновременно с това се жертва всеотдайно на олтара на любовта? Това са вечните въпроси на женствеността, които тази поетеса изследва, стремейки се да ги оформи от душа, толкова богата, колкото и дълбока.

Настроенията, на които се поддава съвременната жена , която поради силно развитото си чувство за свобода и индивидуалност намира социалното положение, предлагано ѝ от традиционните възгледи, за обезпокоително, са изразени в поезията на *Текла Линген* . В нея не се откриват нито една от мислите и тенденциите, които се появяват в съвременния женски въпрос. Текла Линген изразява само това, което тя индивидуално мисли и чувства. Но именно тази индивидуалност се явява като основно съдържание на културната война на жените, което в еманципационните движения се проявява само в интелектуално оцветена форма.

IV

Съвременната интелектуална култура затруднява хората с дълбоки чувства да намерят своя път в живота. Естествените науки, реформирани от Чарлз Дарвин, ни донесоха нов мироглед. Те ни показаха, че живите същества в природата, от най-простите до най-съвършените форми, са се развили според вечни, неизменни закони и че човечеството няма по-висш, по-чист произход от своите събратя животински същества. Нашият интелект вече не може да отрече това убеждение. Но сърцето ни, нашият емоционален живот, не може да се справи с разума. Ние все още носим в себе си чувството, което хилядолетия подхранване са внушили на човечеството: че това природно царство, този земен свят, който според новия възглед е излязъл от утробата му като всички други същества, така е излязло и човечеството.

разкри, че в сравнение с това, което наричаме „идеално“ или „божествено“, то има скромно съществуване. Копнеем да се чувстваме като деца на по-висш световен ред. Парещ въпрос за нашето духовно развитие е да следваме със сърцата си истината, разпозната от разума. Можем да намерим отново мир само когато вече не смятаме природния свят за презрян, а можем да го почитаме като източник на цялото битие и ставане. Малцина сред нашите съвременници чувстват това толкова дълбоко, колкото *Фридрих Ницше*. Неговият ангажимент към модерния и научен мироглед се превръща в въпрос на сърцето, който разтърсва целия му емоционален живот. Той започва с изучаването на древните гърци и философската мисъл на Рихард Вагнер. И в Шопенхауер той намира ментор. Този чувствителен човек е чувствал страданието в основата на всяка човешка душа в дълбока степен. И той вярва, че древните гърци, до Сократ, с техните стремежи и инстинкти, все още не намалени от интелектуалната култура, са били особено обременени с това страдание. Според него изкуството им е служило само за създаване на илюзия за живот, в която да могат да забравят болката, която ги е измъчвала. Изкуството на Вагнер, с неговия възвишен, идеалистичен плам, му се струваше средство да ни води по подобен начин през най-дълбоките страдания в живота. Защото трагичното е фундаменталната природа на всеки истински човек. И само художественото въображение може да направи света поносим. Ницше беше открил трагичния човек, изобразен във философията на Шопенхауер. Това съответстваше на това, което той беше научил чрез своите изследвания на света —

тази перспектива в „трагичната епоха на гърците“. С такива чувства той се изправи пред съвременната естествена наука. И тя му отправи големи изисквания. Тя учи, че природата е довела до последователността от етапи на живите същества чрез еволюцията. На върха на тази еволюция тя постави човечеството. Трябва ли тази еволюция сега да спре с човечеството? Не, човечеството трябва да продължи да еволюира. Без собствени усилия то е станало човешко; то трябва, чрез собствените си усилия, да се превърне в свръхчовек. Това изисква сила, свежата, несломена мощ на инстинктите и нагоните. И сега Ницше стана почитател на всичко силно, всичко могъщо, което води човечеството отвъд себе си към свръхчовека. Той вече не можеше да прибегва до художествена илюзия, за да се заблуждава за живота; той искаше да внуши в самия живот толкова здраве, толкова твърдост, колкото е необходимо за постигане на целта на свръхчовека. Всеки идеализъм, вярваше той сега, източваше тази сила от човечеството, защото отвеждаше хората далеч от природата и им представяше един нереален свят. Сега Ницше обяви война срещу всеки идеализъм. Той се прекланяше пред здравата природа. Стремеше се да поеме научното убеждение в душата си. Но го погълна от слаб, болен организъм. Неговата собствена личност не беше средство, не беше развъдник за свръхчовека. И така, макар че можеше да представи този свръхчовек на човечеството като идеал, можеше да говори за него с ентузиазъм, той усещаше резкия контраст, когато се сравняваше с този идеал. Мечтата на свръхчовека е неговата философия; неговият действителен вътрешен живот, с дълбокото му недоволство от...

Неадекватността на собственото му съществуване пред лицето на всички излишества поражда настроенията, от които произлизат лиричните му ефервесцентни изблици. При Ницше не съществува просто конфликт между интелект и емоция; не, разливът преминава през самото сърце на емоционалния му живот. Цялото величие идва от силата: това е неговото кредо. Кредо, което не само разумът му признава, но и към което се придържа с цялото си същество. И силният човек му се явява като антитеза на самия себе си. Неописуемата болка, която го обзема, когато се разглежда във връзка със своя свят от идеи, той изразява в стихотворенията си. Раздвоена душа изживява противоречивите си емоции в тях. Човек трябва да съчувства на дълбоката трагедия в емоционалната съдба на Ницше, ако иска да позволи на поезията му да окаже своето въздействие. Тогава човек разбира тъмнината в тях, която не може да произтича от радостта от живота, за която той, като философ, е намерил толкова красиви думи. Тъй като Ницше е направил съвременния мироглед на естествената наука своя лична кауза, той лично е преживял и неописуемо страдание под негово влияние. Той, мислителят на утвърждаването на живота, който ликуващо провъзгласява, че не живеем живота си само веднъж, че всички неща преживяват „вечно повторение“: той се превърна в поет на умиращия живот. Видя как слънцето залязва над собственото му съществуване, видя крехкия си организъм да се втурва към ужасен край и трябваше да проповядва радостта от живота от самия този организъм. За него животът означаваше понасяне на страдание. И дори съществуването да се връща безброй пъти, то не може да му донесе нищо друго освен безкрайното повторение на едни и същи мъки.

на Херман Конради започва обещаващо . Всичко, което създава в краткия период от време, отреден му е младежка поезия. Тя прилича на зората преди ден, богат както на бурни, вълнуващи събития, така и на възвишени и красиви. Две неща тежат дълбоко върху душата му, която жадува за всякакви удоволствия и знания. Първото е прозрението за болезнената съдба на цялото човечество, чийто поглед се простира към най-далечните звезди и което копнее да обгърне целия свят с живота си, но е осъдено да види съществуването си обвързано с малка звезда, с прашинка в космоса. Второто е чувството, че собственото му аз е твърде слабо, за да си присвои малкото, което е отредено на човека в ограниченото му съществуване. Човекът трябва да е далеч от това, което въображението му възприема като далечна цел; но не мога да постигна дори краткосрочните цели на човечеството: тази идея говори от поезията му. Тя поражда в ума му чувства, които съответстват на вечния копнеж на цялото човечество, а също и такива, които дават по-дълбок израз на личната му съдба. С демонична сила тези чувства нахлуват в душата му. Копнежът по висините на битието поражда у Конради неумерено желание; но това неумерено желание никога не възниква без сериозен копнеж за хармония на мисълта и волята. Интелектуалният свят на поета се стреми към сферите на „голямото разбиране на света“. Но отново и отново той се чувства хвърлен обратно в баналния, безполезен живот и трябва да се предаде на скучното примирение. Оскъдни символи на бъдещето.

се формират в душата, когато е обзета от пламенно желание за удовлетворение в настоящето. Такива промени в настроението са възможни само в ум, който приема благородството на човешката природа, но същевременно смело признава собствената си представа за нейната низост. Конради притежаваше безгранична честност към инстинктите в личността си, които го отдалечаваха от благородното и красивото. Той копнееше да извади себе си, с всичките му грехове, от бездните на вътрешното си аз. Той притежаваше онова величие, което се крие в изповядването на собствените си погрешни пътища на възприятие и чувство. Нито споменът за миналото, нито надеждата за бъдещето можеха да го задоволят. Първото извиква в него мъчителното чувство на изгубена невинност и жажда за живот; второто се превръща в сънлив, мъглив образ, който се разтваря в нищото, когато се опита да го схване. И Конради знаеше как да изрази всички тези чувства в душата си в смели и красиви поетични форми. Той притежава изключително майсторство на изразяването. Силата на емоцията се съединява в него с истинското артистичност. Той притежава безгранично въображение, което черпи вдъхновение отвсякъде, за да изобрази вътрешен живот, стремящ се да обхване всички сфери на света.

на Ричард Демел произлиза от подобен интелектуален климат . Той също копнее да обхване целия широк свят с чувствата си. Исква да се потопи в тайните, които дреме в дълбините на същества като омагьосани същества, и същевременно копнее за удоволствията, дарени ни от нещата от ежедневието. Той е по същество философски настроен човек,

Мислител, който отказва да върви по пътищата на разума, на идеалния свят, защото се надява да откъсне по-добри плодове в областта на поезията, на чувственото, образно въображение. И плодовете, които намира там, наистина често са изящни, въпреки че човек може да усети, че са събрани от някой, до когото други, по-подходящи за неговата природа, биха стигнали още по-лесно. Той би могъл да мисли в най-чистата, най-прозрачната му форма, но не я иска. Той се стреми към интуицията, към образа. Ето защо поезията му изглежда като символична философия. Не образите му разкриват същността, хармонията на нещата, а по-скоро мисленето му ги разкрива. И тогава интуициите се струпват около мисълта, като вещества, образуващи кристал в течност. Но рядко можем да останем с тези образи, с тези интуиции, защото те не са там заради себе си, а заради мисълта. Като образи те притежават нещо нееластично. Радваме се, когато можем да видим през образа до мисълта. Демел изглежда най-забележителен, когато в характерния си смислен стил директно изразява идеите си и не се бори първо за интуицията. Когато представя идеите в чистата им, концептуална форма, те изглеждат грандиозни и тежки. Понякога успява да изрази идеите си и чрез великолепни символи, но само когато събере няколко характерни сетивни впечатления в най-проста форма. Щом посегне към по-богат набор от такива идеи, странността на въображението му, непредставителният характер на интуицията му, става очевидна. Но това, което ни свързва с него дори тогава...

То помирява – това е голямата сериозност на волята му, дълбочината на емоционалния му свят и гордата възвишеност на перспективите му. Пътищата му винаги водят до интересни, завладяващи дестинации. Човек с радост го следва, дори когато в самото начало на пътуването се убеждава, че това е грешен път. Демел човекът винаги се разкрива като по-велик от Демел поета. Грандиозните му жестове често могат да бъдат стряскащи, всъщност понякога могат да изглеждат като поза, но никога не може да има съмнение, че зад силния тон се крие мощно чувство.

Михаел Георг Конрад беше силен характер . В творчеството му живее здрав, народен дух. В него се открива сила, съчетана с наивност. Той майсторски композираше прости песни. Можеше да говори силно на сърцето. Благороден ентузиазъм за истински възвишеното и красивото резонира в творенията му. Истинското му значение обаче се крие в сферата на романа и в мощните импулси, които даде на немския интелектуален живот, когато той заплашваше да затъне в традиционните форми. Бъдещият историк на нашата литература, който не само ще наблюдава явленията в тяхното завършено проявление, но и ще проследява основните причини, трябва да даде достатъчно място на Конрад.

Лудвиг Шарф е поет, чиито чувства се реят като несигурен фактор в света . Той знае как да избере топли, трогателни тонове; човек трябва да уважава импулсите на неговата скитаща душа; но все пак не може да се отърси от чувството, че самият той се чувства съвсем у дома си в собствените си скитания, че се наслаждава на лутането в лабиринта и не може да намери спасителната нишка, за да избяга.

ексцентрик в емоционалния живот. Той се чувства самотен; но на творенията му липсва това, което би могло да оправдае тази самота: величието на затворената в себе си личност.

Кристиан Моргенщерн се стреми към възвишени перспективи, от които всички дребни особености на нещата изчезват и остават видими само техните смислени характеристики. Неговото въображение търси емоционални образи, дълбок израз и богати тонове. Навсякъде, където светът говори за своето достойнство, където човечеството чувства своето себевъзвишено чрез възвишени емоции: там това въображение с радост обитава. Моргенщерн търси острата, поразителна характеристика на чувството. Простотата рядко се среща в творчеството му; той се нуждае от резонансни думи, за да изрази това, което иска.

Поетичните физиономии на *Франц Еверс*, *Ханс Бенцман* и *Макс Брунс* все още ^{не са} напълно развити . На Франц Еверс все още му липсва собствено съдържание и форма. Много от неговите творения разкриват, че той се стреми към дълбините на битието и към горда, самоуверена свобода на личността. И все пак всичко остава обгърнато от мъгла и неяснота. Но той вижда себе си като търсач и борец и носи в себе си убеждението, че загадките на света могат да бъдат решени само за онези, които се обръщат към тях със свята преданост. Макс Брунс все още е заседнал в имитацията на чужди форми. Следователно, неговите замислени стихотворения, които свидетелстват за красиво чувство към природата, все още не могат да направят значително впечатление, но в много отношения будят най-високи надежди. Ханс Бенцман не е независим индивид, а възприемащ, който обича да обгражда простото с всякакви цветни украшения и който не...

не в простото и ясното, а в обстоятелствата . Успява да създаде някои красиви образи, но почти никога не успява да се изрази без излишното и тривиалното.

у

С публикуването на стихотворенията си „Буря“ през 1888 г. *Джон Хенри Маккей* е наречен „първият поет на анархията“. В книгата си от 1891 г. „Анархистите“, в която предлага безпристрастен и дълбоко проникателен разказ за културните течения на нашето време, той подчертава гордостта си от това заглавие. Тази стихосбирка е една от най-независимите книги, писани някога. Анархисткият светоглед, много очернян, но малко разбран, открива в Маккей поет, чиято мощна чувствителност е напълно равна на грандиозните му идеи. „В никоя област на социалния живот“, заявява самият той в „Анархистите“, „днес няма по-безнадеждно объркване, по-наивна повърхностност, по-опасно невежество, отколкото в тази на анархизма.“ Самото произнасяне на думата е като размахване на червена кърпа – повечето хора се нахвърлят върху нея в сляпа ярост, без да си дават време за спокойно разглеждане и обмисляне. Възгледът *на* истинския анархист е, че един човек не може да управлява действията на друг, а че е плодотворно само такова състояние на обществения живот, при което всеки индивид определя целта и посоката на собствените си действия. Обикновено всеки си мисли, че знае...

което е от полза за всички хора еднакво. Формите на общностен живот – нашите държави – се считат за легитимни, тъй като се стремят да контролират и ръководят живота на хората. Религия, държава, закони, дълг, справедливост и т.н. са понятия, възникнали под влиянието на възгледа, че един човек трябва да определя целите на друг. Грижата за „ближния“ се простира до всичко; само едно нещо остава напълно пренебрегнато: че когато един човек чертае пътя към щастието на друг, той лишава този човек от възможността да осигури собственото си щастие. Именно това анархизмът счита за своя цел. Нищо не трябва да е обвързващо за индивида, освен това, което той сам си налага като задължение. Тъжно е, че името на най-благородния мироглед се използва злоупотребено, за да се опише поведението на най-покорните ученици на насилственото господство, онези, които вярват, че реализират социални идеали, като култивират така наречената „пропаганда на делото“. Привърженикът на тази школа на мисълта стои точно на същата позиция като онези, които чрез инквизиция, оръдия и затвор се стремят да накарат своите събратя да разберат какво трябва да правят. Истинският анархист се бори с „пропагандата на делото“ по същата причина, по която се бори със социалните порядки, изградени върху насилствена намеса в сферата на индивида. Свободният, анархистки начин на мислене живее като лична необходимост в емоционалния живот на Макей. Тази необходимост произтича като настроение от лиричните му творения. Изтънчената чувствителност на Макей се корени в фундаменталното чувство, че индивидът носи голяма отговорност пред себе си.

Добрите , предани натури търсят божество, идеал, който могат да почитат и на който да се прекланят. Те не могат да си припишат собствена стойност и затова желаят да я получат отвън. Гордите натури разпознават в себе си само това, което самите те са направили от себе си. Самоуважението е фундаментална черта на благородните натури. Те желаят да допринесат за общата стойност на света само като увеличават собствената си индивидуална стойност. Затова *са* чувствителни към всяка външна намеса в живота си. Собственото им аз иска да бъде свят за себе си, за да може да се развива безпрепятствено. Само от тази святост на собствената личност може да произтича оценяването на чуждото аз. Който претендира за пълна свобода за себе си, не може дори да си помисли да се намесва в чуждия свят. Следователно може да се твърди, че този анархизъм е начинът на мислене, който непременно произтича от същността на благородната душа. Който цени света, ако разбира себе си, трябва да цени и онази част от съществуването, в която пряко се намесва в света - собственото си аз. Маккей е благородна, самоуверена натура. И за онези, които се спускат с такава сериозност в бездните на собствената си душа, се пробуждат страсти и желания, за които несвободните нямат представа. От самотната перспектива на свободната душа човешкият мироглед се разширява. „Там душата се издига от мрачни мечти, за да се скита по пътеките на света като избрана.“ Когато погледът проникне дълбоко навътре, той едновременно придобива дара да се скита през безкрайните пространства и човекът навлиза в настроението, което Маккей изразява в стихотворението си „Пътуването на душата през света“, в което душата „е получила полет в

„Вечните мечти за смелост са разперили треперещите си криле.“

Колко дълбоко Маккей е способен да съчувства на всяка човешка личност е демонстрирано от неговото трогателно стихотворение „Елена“. Любовта на мъжа към падналата жена е изобразена тук от поет, чиито чувства и въображение са му дали топлина на изразяване, която може да произтича само от свършената свобода на душата. Ако човек проследи човешкото „аз“ в такива бездни, тогава той също така придобива сигурността да го намери във висините.

Маккей е наричан тенденциозен поет. Тези, които правят това, показват, че нито *оценяват* правилно природата на тенденциозната поезия, нито разбират връзката между поета Маккей и светогледа, който той представлява. Неговите идеали за свобода така формират фундаменталното разположение на душата му, че се явяват като индивидуален израз на вътрешното му „аз“, точно както звуците на любовта или прославянето на природната красота правят за другите. И със сигурност не е по-малко поетично да се дават думи на най-дълбоките мисли на човека, отколкото на влечението към жените или радостта от зелената гора и птичите песни. На възхваляващите така нареченото „неволно творение“, които бързат да предложат своите доктринални възражения, когато открият нещо, наподобяващо мисъл в лирическата поезия, нека се помни, че най-ценното богатство на човечеството, свободата, не възниква в тъпотата на несъзнаваното, а върху светлите висоти на развитото съзнание.

От бурния огън на една идеалистична душа , *Карл Хенкел*, преди около петнадесет години, превърна големия въпрос на живота днес, социалния, в

Централната тема на неговата поезия е следната: той иска да противопостави поезията от 70-те години на миналия век, която удобно провъзгласява наследени идеи по нови начини, с „сутрешно събуждане за победоносно и освобождаващо бъдеще“. От мрачните емоции, култивирани от Хенкел чрез състрадание към копнежа, стремежа и борбите на своето време, блести надежден идеализъм. Той не иска да служи на фалшивата „древна красота“, а по-скоро на новата истина, която създава отражение на страданието на съвременното човечество. Пластичността на изразяване и хармонията на тоновете не могат да характеризират тази поезия, която се колебае между възмущение от социалните преживявания на настоящето и смътни очаквания за бъдещето. Преувеличената хипербола заема мястото на спокойно красивата метафора. От стиховете изригва пронизващ огън, а не блажена топлина. Свободата във всичките ѝ форми се превръща в идол, на който поетът отдава почит. Той включва науката, която позволява на духовното да излезе от материалното, в своя мироглед, за да може тя да го изкупи от оковите на религиозната несвобода и митологичните перспективи. Но и идеята за свобода може да се превърне в тиранин. Когато оформя рязко дефинирани житейски цели, тя задушава истински независимия живот на природата. Сърце, което постоянно вика за свобода, може би не означава нищо друго освен нови вериги вместо старите. Белег за индивидуалното развитие на Хенкел е, че и той иска да се освободи от свободата. Той намира пътя към вътрешната свобода, която си казва: „Нека училищата и партиите учат и викат, можеш да процъфтяваш само като художник и свободен човек, само за себе си.“

Барабанистът “, който искал да служи на свободния дух със силните си барабанни удари, се е преобразил в цигулар, който е открил красотата и я възпява. И с това на Хенкел е дарено и щастието, на което могат да се радват натури, достатъчно силни, за да създадат отвътре в себе си смисъла на живота, съответстващ на бурните им желания и копнеещи идеали. Това не е онова тривиално щастие, което поддържа мимолетното съществуване върху повърхностните удоволствия на живота; това е суровото щастие, което се издига като горд замък над стръмните скали на болезнените преживявания, онова щастие, което Гьоте е имал предвид, когато е казал на Тасо: „И когато човекът замълчи в мъките си, един бог ми даде да кажа какво страдам.“

Бруно Виле озаглавява стихосбирката си от 1897 г. „Изкуство на отшелника от боровата пустош “. С това заглавие той многозначително загатва за фундаменталния характер на своята личност. Търси сред хората това, за което жадува душата му: щастие и съвършенство. Но не може да го намери там. Затова се връща там, откъдето е дошъл, в уединението на душата си, и избира природата за свой спътник, природа, която пази верността, за която хората толкова много говорят, но не успяват да си я покажат един на друг. Това, към което се е стремил напразно в общуването с другите, той получава чрез приятелството с природата. Не е вродена черта на темперамента на Виле, която го е тласнала към уединение. Душата му не би го извикала от самото начало, както би могла да направи душата на Ницше: „Бягай в уединението си! Ти живееш за малките и нещастните.“

Близко. Бягайте от невидимото им отмъщение! Срещу вас те не са нищо друго освен отмъщение. Въпреки че богат вътрешен живот и развито чувство за природа винаги са присъствали у Виле и е култивирал известна самодостатъчност, той се е хвърлил в пълната суматоха на социалния живот. Това, което у Ницше произтича от свръхчувствителността на организма, от неговата особеност да може да усеща, така да се каже, много нечистота в основата на душите на хората: това е било породено у Виле от богатия опит в машинарията на „мухите на пазара“. От този опит е възникнало желание, което у Ницше се появява като предразсъдък: „С благоговение гората и скалата знаят как да мълчат с вас. Като дървото, което обичате, ширококлонното: неподвижно и слушащо, то виси над морето.“ И Бруно Виле разбира не само как да мълчи с гората и скалата, но и как да води интимни диалози с тях. Той знае как да развърже езика на природата. Тихите растения, мистичният шепот на вятъра, те му разкриват съкровени тайни на природата, а далечните звезди му поверяват своите велики откровения. Погледът му се издига към червения Марс, чиято повърхност е покрита не с наивен фолклор, а със сериозна наука с легендарни обитатели, за да зърне къде бедните, несвършени деца на Земята могат да намерят изкупление от древната си мъка. Копнежът на душата му поглъща възвишените звуци на вечната природа, да живее в хармония с вселената, да вплете собственото си аз в безкрайната световна душа. „Безкрайни множества от светове, ти, душо, ще прекосиш...“ И това аз не е празното, бездоволно аз на мечтателя, който...

навън това, което не може да намери вътре; това е пълноценният аз, който копнее за удовлетворение, което му носи същото богатство, което притежава вътре в себе си. Бедният аз се раздава, защото е нуждаещ се; изобилният аз прелива от щедростта си в обкръжението си. Поетичен пантеизъм ни говори от поезията на Виле. Това, което Гьоте желае и изразява във „Вечерната песен на художника“: „Колко копнея за теб, Природо, да те чувствам вярна и скъпа!... Ти ще зарадваш всичките ми сили в ума ми и ще разшириш това тясно съществуване за мен до вечността“, живее като основен тон в поезията на Виле.

В душата на *Юлиус Харт*, както и в тази на Бруно Виле, индивидуалният дух е обединен с универсалния дух. Но този универсален дух не е блажено затвореният в себе си дух на природата; той е световен дух, опустошен от всички бури на човешката страст. Чувствата му се колебаят между опиянено удоволствие, горда радост от вечното ставане и тъпо отричане. Раждане и смърт, които природата разкрива само във външната си обвивка, обгръщаща дълбокия, вечен, никога неумиращ живот: срещаме ги отново и отново в поезията на Харт. Възприятие за природата, което не извиква възвишената хармония на боговете от дълбините на нещата, а вместо това вижда собствените си вътрешни настроения, vyplътени в процесите на външния свят, се открива у този поет. Това, което се случва в сърцето му, природата му го разкрива в грандиозен символизъм. И ритмите, с които той възпява този символизъм, са завладяващи. Първоначалната същност на човешката природа, великата, гигантска съдба, която не действа отвън, а се издига от дълбините на душата, вътрешното-

Божественост , водена демонично от добро и зло, истина и грешка, радост и скръб: за това Харт намира думи, които резонират пълноценно и тежат тежко върху душите ни. Разбираемо е, че такъв поет е трябвало да намери тонове за чувството, което възниква от онази област на душата, най-развита у съвременния човек: социалната. Това социално чувство е събудило в собственото му сърце емоции, като тези, разкрити в стихотворението му „По пътя към Берлин“, което предлага отражение на безмилостната, голяма суматоха на настоящия свят от силна, дълбоко възбудима душа. В личността на Харт присъства философска черта. Тя придава на поезията му сериозност и дълбочина. И тази черта има решително лирически ефект. Дори там, където би могъл да бъде философски, Харт става лиричен. Това е видно в книгата му „Новият Бог“, в която той излага своя мироглед. Това, което си представя, не е нещо, което той разработва в мислите си, а по-скоро произтича от лирично настроение.

Клара Мюлер си е спечелила мястото сред социалните поетеси със стихосбирката си „С червени кресони“. Привлекателното в тези стихотворения е, че тяхната социална визия и мисъл са подчертано лични. Собствените страдания и жертви на поетесата са отворили очите ѝ за тези на другите. А богатството на поучителните преживявания от нейния живот е красиво доказано от тези стихотворения, които се появяват във форма с благородна простота.

можем да споменем *Густав Ренер* и *Пол Борницайн*.

на които човек възлага надежди в бъдещето. Простите, естествени тонове на първия и топлината на другия, пропити с патос, който изглежда почти истински, със сигурност събуждат такива надежди.

По-голямата зрялост е очевидна още в най-ранните му стихотворения, както се вижда в произведенията на *Емануел фон Бодман*. Стилът му предизвиква впечатление, напомнящо за картините на Рембранд. Той обича да съпоставя значими възприятия, които образуват резки контрасти, така че заедно да притежават мощна изразителност. Епиграматичната краткост, характерна за творчеството му, се засилва по своя ефект от подобно съпоставяне.

VI

„В едно наистина красиво произведение на изкуството съдържанието не трябва да прави нищо друго, а да формира всичко; защото единствено чрез формата се засяга цялото човешко същество, докато съдържанието засяга само отделни способности. Съдържанието, колкото и възвишено и широкообхватно да е, следователно винаги има ограничаващ ефект върху ума и само от формата може да се очаква истинска естетическа свобода. *По този начин истинската тайна на изкуството на майстора се крие във факта, че той унищожавя сюжета чрез формата; и колкото по-внушителен, самонадеян и съблазнителен е сюжетът сам по себе си, толкова по-автономно той се движи напред със своя ефект или колкото по-склонен е зрителят да се ангажира директно с сюжета, толкова по-триумфално е изкуството, което отблъсква първия и утвърждава господството си над втория.*“ С тези думи Шилер

В писмата си „За естетическото възпитание на човека“ Шилер описва художествена цел, подобна на тази, която си е представял лиричният поет *Стефан Георге*. Усещането, чувството, образът, който трепери в душата на твореца, първо трябва да бъде оформен и формиран, за да притежава художествена стойност. Всяка фибра от тези първични елементи на душевния живот трябва да бъде обхваната от творческата сила и трансформирана в нещо различно от естественото си състояние. Защото това състояние вълнува само човека; то е без значение за твореца. Творецът не се интересува от отделни цветове, отделни тонове или отделни идеи, а по-скоро от начина, по който те са съчетани в произведението, на което естетически се наслаждаваме. Шилер очевидно вижда идеал в този култ към формата, но също така усеща, че той лесно може да се поддаде на изолация и затова добавя, че колкото по-внушително и мощно е съдържанието, темата, толкова по-ценна е формата и следователно толкова по-здрава трябва да бъде формата, за да се овладее. Колкото по-завладяващо е това, което човек има да каже, толкова по-голямо умение е необходимо, за да се изрази по начин, който е приятен сам по себе си. В лирическата поезия творецът борави със собствената си душа; неговите усещания, неговите чувства са материалът. Изкуството не се крие във величието на тези усещания и чувства, а във величието на начина, по който тези вълнения на душата са изразени. Всеки, който остава в рамките на Шилер, обаче, трябва да признае, че начинът на изразяване, колкото и изкусен да е той, е толкова по-ценен, колкото по-значимо е изразеното съдържание. В лирическата поезия собствената душа на твореца е субектът.

Художникът , който предоставя това съдържание, е личността. Колкото по-голяма е личността, която съзираме чрез лиричното произведение на изкуството, толкова по-ценно ще ни се струва самото произведение на изкуството. Робърт Цимерман, който като естетик радикално следваше възгледа, че само формата е това, което предизвиква художествено удоволствие, каза, за да изясни своята гледна точка: Едно и също нещо, например статуя, е камък за естествоизпитателя, особено за минералога, но полубог за естетика. Първият се занимава само с материала, вторият - с това, което е художествено създадено от този материал. По отношение на лирическата поезия, би трябвало да се каже, в съответствие с този възглед: емоциите на друг човек могат да бъдат привлекателни или отблъскващи *за даден човек* , могат да предизвикат неговото съчувствие или антипатия; за естетически ценителя те могат да бъдат само хармонични или дисхармонични, ритмични или аритмични.

Стефан Георге сега живее изцяло в стихията на художественото изразяване, на формата. Когато вибрациите на душата му се появят, нищо, което просто интересува човечеството, не трябва да се прилепва към тях; те трябва да бъдат напълно погълнати от художествения елемент на формата. Светът придобива стойност за тази личност само доколкото е ритмично движен, хармонично структуриран, доколкото *вече* съществува. И докато други виждат красота във факта, че вечните, първичните сили на съществуването, ни се явяват в нещо преходно, Стефан Георге отрича всякаква стойност на вечните същества, ако не са красиви. Неговите три стихосбирки: „Химни, поклонения, Алгабал“ - „Книги с пастирски и хвалебствени стихотворения, с легенди и

Песни от Висящите градини – „Годината на душата“ – те са светът като ритъм и хармония. Светът е моят ритъм и моята хармония, и това, което не се влива в това златно царство, го оставям да лежи в хаоса на безполезността: това е основното настроение на Джордж.

Може да се нарече това фундаментално настроение опиянено от красотата. И Хуго фон Хофманстал също е опиянен от красотата. *Но* ако може да се каже за Стефан Георге, че той принуждава красотата да се появи, тогава трябва да се твърди за Хофманстал, че красотата го принуждава да бъде привлечен от нея. Като пчела, той лети през света; и там спира, където трябва да се събере медът на духа, красотата. И както медът не е самият цвят или плод, а само неговият сок, така и изкуството на Хофманстал не е откровение на вечните мистерии на света, а само *част* от това цяло. Човек с радост приема тази част и ѝ се наслаждава в самотни часове, както пчелата се храни със събрания си мед през зимата. Сладко като мед е това изкуство на виенския поет. И все пак силата, която гигантски създава и оживява нещата на света, отсъства от това изкуство. Силата и страстта на стихите не бушуват в него; те се раздвижват в него и вплитат хармония на сферите, която резонира в самата сърцевина на световната душа. И всичко около нас трябва да утихне и да замлъкне, бурята от световни събития трябва да спре, дивата воля трябва да заглъхне за миг, ако искаме да чуем нежната музика на този поет. Странните метафори на този лирик, неговите своеобразни перифрази и словосъчетания само завладяват ума, който търси изящни красоти. Този, който търси вечните сили...

Всеки, който търси природата в нейните характерни проявления, ще пренебрегне тези красоти . Защото те са като откровения на вечното в лука на природата. И все пак, дори в странностите на Хофманстал, човек усеща необходимостта от световните феномени. Не може да се избегне обвинението в еснафско мислене, като се отхвърли това луксозно изкуство; но трябва да се признае, че малко човешки творения са такива съблазнители към еснафството, колкото произведенията на Хуго фон Хофманстал.

Настроението на преданост, на преклонение пред вечните загадки на природата, резонира в лиричните стихотворения на *Йоханес Шлаф* . Толкова необятни, толкова възвишени, толкова мистериозни стоят загадките пред него, че той може да ги гледа само с полуотворени очи, защото се страхува да позволи на пълнотата на съществуването да го проникне. Само интуицията излива достатъчно блажен възторг за световните величия в душата му; той желае да избегне пълното съзерцание, пълния блясък на възприятието. Той също прибегва до редки въображаеми конструкции, за да облече усещаното в думи; но не като дух, опиянен от красотата, а по-скоро поради страстната си преданост към истината, чието величие не желае да доближи твърде много до трезвия разум чрез одеждите на ежедневието. Този поет, който е един от пророците на радикалния натурализъм в областта на драмата: като лирически поет, той се е превърнал в певец на вечните същности, които са скрити дълбоко в нещата.

Арно Холц е поел по различен път на развитие . От красиво оформените , с естествени извивки.

Той се отдръпна от тържествената поезия, на която беше отдаден в началото на кариерата си. Натуралистичната доктрина беше взела връх над естествеността. Защото е естествено чувството в изкуството да се издига над непосредствения опит. Стилът, който придава на възприятията по-висша форма, произтича от естествен копнеж. От онова, което се чувства най-удовлетворено, когато човечеството намери художествени средства, които съществуват без прецедент в живота, които са оригинално, свободно творение на душата и все пак откровения на вечни първични сили. Гьоте описва това удовлетворение, като характеризира ефекта на музиката. „Достойнството на изкуството се проявява може би най-ясно в музиката, защото тя няма тема, която трябва да се обяснява. *Тя е изцяло форма и съдържание* и издига и облагородява всичко, което изразява.“ Защото всяко вътрешно преживяване, когато произлиза от дълбините на душата, според ^{мнението на Холц}, трябва да внесе своя собствена индивидуална форма в света; и само тази форма, родена едновременно със съдържанието, трябва да бъде естествената. Холц отхвърля идеята, че пътят от преживяването към съвършено художествено изразяване е единственият валиден. Не както казва Шилер, истинската тайна на изкуството се крие в завладяването на материала от майстора чрез формата; по-скоро майсторът е този, който може да извоюва формата, присъща на самия материал. По този начин Холц се е превърнал от вдъхновяващ певец, който е пленявал публиката, когато е изразявал тежкото положение на мизерията и копнежа за по-добро бъдеще, в щателен записвач на непосредствени впечатления, които задоволяват естетическата чувствителност само ако са *художествени*. И те са...

теорията си, която е враждебна на поетическото изкуство във висшия смисъл.

Поезията на *Цезар Флайшлен* резонира чрез дълбоката, интимна личност, която се изразява в нея. Той е личност, която не може да приема живота лекомислено. Той води битки срещу страстните копнежи на душата си. Той жадува за удовлетворение. Гордостта копнее да победи това, което го спира да постигне целите си. Но в крайна сметка той не разчита на безгранична сила, а на нотка смирение, която с мъжествена решителност си поставя близки цели, когато вижда, че далечните са непостижими. Защото Флайшлен предпочита да бъде цялостен човек в непосредствения си кръг, отколкото непълен в по-широкия. Да бъде цялостен според мярката на собствените си вътрешни ресурси, вътрешно хармоничен и самодостатъчен: това е основният характер на неговата личност. С достолепна простота нещата от света минават пред очите му и също толкова просто, често с почти непретенциозен вид, се леят неговите стихове и особено очарователните му прозаични поеми.

Рихард Шаукай притежава изострена наблюдателност, фокусирана върху изразителността на света. За неговите очи нещата и събитията са стилизирани. Възвишеното се трансформира във възвишено, а красивото става просто орнаментално. Стройното се разтяга в пълната му степен, превръщайки се в права линия; преходите от едно нещо към друго спират и контрастът рязко замества контраста. Всичко това обаче е постигнато по такъв начин, че имаме впечатлението, че в неговото изкуство нещата са изяснени чрез остри очертания и

Контрасти възникват около него; те карат неговата неопределеност да изчезне и подчертават отличителните му черти. Цветният език е равносилен на този начин на виждане. Той е способен да каже смислено това, което е видял смислено. Той е в началото на своята артистична кариера. Това изглежда е значимо начало.

Въображението на *Райнер Мария Рилке* притежава удивително деликатна възприемчивост към интимните взаимоотношения между природните същества и човешките преживявания. И той притежава точност на изразяване, която може да представи всички фини връзки между нещата, които се разкриват пред поета, в пълни, богати тонове. Това не е точността на великия характерист, а тази на обичащия природата скитник, който обича нещата, които среща по време на разходките си, и на когото те разкриват голяма част от тихите си тайни, защото и те го обичат и са спечелили доверието му.

Ханс Бетберг притежава резониращи цветове на изразяване и голяма способност да улавя тържествените тонове на външния свят. Нито едно от тези качества обаче не извиква усещането, че извира от собствената душа на поета, а по-скоро се явяват като израз на това, което той е чувствал. Това впечатление се засилва допълнително от кокетството, с което тази поезия ни се представя. Вероятно е обаче този непознат аспект от личността на поета да е просто предвестник на красиви негови собствени постижения, чиито отзвук въпреки това може да се чуе в настоящите му произведения.

ЛУДВИГ ЯКОБОВСКИ

ЖИВОТ И ХАРАКТЕРЕН ПОРТРЕТ НА ПОЕТА

Внезапна смърт на 2 декември 1900 г. откъсва *Лудвиг Якобовски* от живот, изпълнен с упорит труд и надежда. Само онези, които са му били толкова близки, че е говорил с тях за идеите и плановете си в последните дни от живота си, могат наистина да разберат какво е било погребано с него. Защото всичко, което е постигал, винаги е изисквало допълнение. Той самият го е добавял. Той е бил доволен само когато е бил изправен пред големи предизвикателства. Двойно убеждение го е вдъхновявало. Едното е било, че животът си струва да се живее само ако човек неуморно се стреми да подобри способностите си; другото е било, че човек принадлежи не само на себе си, но и на общността, и че само този, който е максимално полезен на другите, заслужава да съществува. Под влияние на тези чувства, той непрекъснато разширява обхвата на дейността си. За него и за другите е бил прекрасен момент, когато е говорил за плановете си. Начинът, по който е говорил, винаги е вдъхновявал вярата, че ще постигне това, което иска. Той не се е страхувал от никакви препятствия, нито от тези в себе си, нито от тези, които е срещал по пътя си. Малко хора работят толкова усилено върху себе си, за да се подготвят за своите задачи. Той имаше най-голямо доверие в самата същност на своето същество. Но никога не вярваше, че ще му бъде лесно да извлече това същност от себе си –

Той можеше да си спомня с дълбоко удовлетворение за работата, която беше извършил, за да стане това, което беше. Но вероятно никога не е изпитвал това удовлетворение само по себе си, а само защото то е пораждало чувството, че трудът му ще може да преодолее всяко препятствие в бъдеще. Над бюрото му висеше лист хартия с ключови изказвания. Сред тях бяха изреченията на Гьоте:

Щом си в безопасност от най-голямата
измама, щом си господар на волята на
първото си дете, вече вярваш, че си
достатъчно свръхчовек, пренебрегвайки
дълга на човек! Колко различен си от
другите? Познай себе си, живеи в мир със
света!

Същността на неговото мислене и чувство е изразена в тези изречения. Да разбира живота като дълг е било дълбоко вкоренено в природата му. Защото той е живял с това убеждение от детството си нататък. Сякаш още като момче е имал чувството: не се страхувай от никакви усилия върху себе си, защото един ден ще изискваш много от себе си като мъж и горко ти, ако не си се направил устойчив!

Лудвиг Якобовски е роден на 21 януари 1868 г. в Стрелно, провинция Позен, третият син на търговец. Първите си пет години прекарва в този малък окръжен град, на няколко мили от руската граница. През април 1874 г. родителите му се преместват в Берлин. Там момчето първоначално посещава лутеранското мъжко училище. Той е усърден и амбициозен ученик. Такъв остава и когато постъпва в шести клас на училището в Луизенщат.

Той посещавал Горното реално училище (Oberrealschule) (вид средно училище). От пети клас нататък нещата се променили. Усърдието му намаляло и той вече не се наслаждавал на уроците си. Трябвало да бъде изпратен обратно в Лутеранското мъжко училище. Операция на окото, която трябвало да претърпи по това време, и фактът, че трябвало да посещава логопедично училище поради речев дефект, силно повлияли на характера на момчето. Чувството, че трябва да се проправя през груба, крехка повърхност, намирало изобилие от храна през този период. Такива чувства му причинявали безброй мрачни часове. Отпечатъкът от тези часове вероятно никога не е напуснал душата му. Но винаги се появявал противоположният полюс, който да противодейства на подобни чувства: трябва да стегнеш волята си, трябва да компенсираш отвътре това, което съдбата ти е отнела. За него унинието било просто плодородната почва, от която извираше почти безграничната му енергия. Когато бил на дванадесет години, той загубил майка си. Съдбата се погрижила животът му да бъде изграден върху мрачна основа. На двадесетата си година той трябвало да последва баща си до гроба му; видял двама братя да умират в разцвета на живота си. Непокоримата му воля и смелост многократно произлизаха от тези мрачни преживявания. Гьотевата поговорка „Напред през гробовете“ беше сред онези, които можеше да се прочете на бележката над бюрото му.

Пълна трансформация настъпва у момчето, когато от около тринадесетгодишна възраст то започва да се потапя в съкровищата на немския интелектуален живот. Характерно за идеалистичната природа на душата му е, че през това време то се посвещава с истински плам на произведенията на Шилер.

се чувствал привлечен от света около себе си. По този начин създавал за себе си обекти на интерес, които първоначално не е могъл да намери в училище. Когато се завръщал във Висшето училище в Луизенщат, той все повече се присъединявал към редиците на добрите ученици. Вече бил намерил свой собствен начин да получава разбиране от външния свят. В последната си година напреднал толкова много, че въз основа на отличната си писмена работа бил освободен от устен изпит за зрелост. Той издържал този изпит на 30 септември 1887 г.

Развитието на Лудвиг Якобовски е силно повлияно от приятелството му с момче, починало в последната му година в гимназията. Това момче е било надарено и е проявявало забележителни способности, особено по математика. Това приятелство е осигурило ценен противовес на по-чисто литературните интелектуални интереси на Якобовски. По това време в него е внушено разбиране за истинска, дори прецизна, научна строгост, което е останало с него през целия му живот. Това е гарантирало, че той винаги е бил отворен за великите постижения на естествените науки и тяхното широкообхватно значение за цялата мисъл и чувства на съвременното човечество. През по-късния си живот той си спомнял за приятеля си от детството, който починал млад, с всеотдайна лоялност. „Ще му издигна поетичен паметник още веднъж“ – бяха думите, които го чух да казва, придружени от неописуем поглед на благодарност .

Широтата на интересите на Лудвиг Якобовски се доказва от хода на университетското му обучение. Той е бил в Берлин от октомври 1887 г. до октомври 1889 г., след това във Фрай-

в Бург им Брайсгау до Великден 1890 г. Първоначално посещава лекции по философия, история и литературна история. Скоро интересите му се разширяват, за да включат културна история, психология и икономика. Може да се види как постепенно се очертава основен интерес: той иска да разбере развитието на човешкото въображение. Всичко, което прави, е водено от този фундаментален интерес. През 1891 г. той получава докторска степен във Фрайбург с дисертация, озаглавена „Клингер и Шекспир: Принос към Шекспировата мания от периода „Буря и натиск“. Заключителните изречения ясно разкриват формата, която са приели идеите му. „Литературната история най-накрая трябва да престане да разчита на похвала и критика. И двете принадлежат към романтичен период на критика. Съвременната критика – първите следи от която могат да бъдат открити във Франция в Сент Бьов, Тен и другаде – трябва да се намира отвъд „доброто и лошото“, отвъд „похвалата и порицанието“. Психологическото разбиране е единственото и първото нещо, което критиката може да постигне.“ Следователно, зависимостта на Клингер от великия британец трябва да се разбира психологически, като нещо от естествена необходимост. А съжденията срещу необходимости от психологически характер са категорично излишни и погрешни. Когато Хетнер казва следователно, че Клингер е виждал в Шекспир „картбланш за всичко странно и особено, за всичко грубо и неотесано“, това съждение трябва да бъде изцяло отхвърлено. Клингер е виждал в Шекспир само блестящ модел за подражание. Неговата впечатлителна, възприемчива природа, подкрепена от отлична памет, е трябвало да съхранява, обработва и възпроизвежда голям брой шекспирови мотиви. В това психологическо „задължение“ се крие...

естетическо оправдание на зависимостта му от Шекспир.

върху законите, управляващи развитието на човешкия ум. Той също така е убеден, че поезията възниква от необходимост, дълбоко вкоренена в човешката душа. Това го привлича към изучаването на народната поезия. Той търси примитивните култури на коренното население и диваците навсякъде, за да види как поезията непременно възниква от въображаемия и емоционален живот на човечеството. От тези изследвания той получава дълбоко разбиране за това, което наистина заслужава името поезия. Една от характерните му черти е, че всичко, което научава научно, бързо прониква в чувствата му и му дава сигурно чувство за преценка. Беше изключително приятно да го слушаш, когато демонстрира, използвайки най-малките детайли на едно стихотворение, дали нещо е наистина поетично или не. Той приема, че характеристиките на най-примитивната поезия се повтарят и в най-изтънчената художествена поезия. Това обаче в никакъв случай не означава, че Якобовски е основавал собственото си художествено творчество или дори естетическата си преценка на размисъл. За него прозрението е било напълно съвместимо с оригиналността, дори с наивността, на творчеството и чувството.

да публикува малка стихосбирка „От бурни часове“ (Пиерсън, Дрезден и Лайпциг, 1889 г.). Тя е отражение на един младежки живот, богато белязан от болка и трудности, който

между мрачни настроения и радостни надежди. Голям стремеж, живот, преживян в красиви идеали, борещ се несигурно и тревожно за форма и език. Истинска младежка поезия, но изригваща от сериозно подкожно настроение. Едно нещо е поразително в тези стихотворения, нещо дълбоко характерно за поета. Той е почти напълно свободен от мимолетните тенденции на обкръжението си. Денят с неговите модни думи, преобладаващите тенденции на литературните клики нямат влияние върху него. Дори и да го прави по все още младежки начин, той се бори с идеали, които са по-висши от тези на неговите съвременници. Той не принадлежи към движението „Буря и натиск“, което без никаква основа веднага въвежда нова епоха на интелектуален живот.

Младият мъж преживява трудни моменти преди и след завършването на университетското си образование. По това време той работи и в семейната фабрика за обувки. Между бизнес делата прекарва часовете си в писане на стихове, посветени на изследванията му върху произхода и развитието на поезията. Въпреки това, първият му стихосбирка е последвана година по-късно от втори, „Funken“ (Pierson, Дрезден 1890), а през същата година е публикуван великолепият му труд върху „Die Anfänge der Poesie, Grundlegung zu einer wirklichen Entwicklungsgeschichte der Poesie“ (Дрезден 1890). Работата на Густав Теодор Фехнер в областта на естетиката е направила дълбоко впечатление на Якобовски. Той вижда „Vorschule der Ästhetik“ (Подготвително училище по естетика) на Фехнер като основополагащ труд за всички бъдещи естетически изследвания. Според него Фехнер е издигнал тези изследвания от сферата на произволните идеи до...

здраво поставени на основата на реалността. Законите на художественото творчество не трябва да се извеждат от спекулации , а по-скоро от научното и психологическо изучаване на човешката природа. В есе, озаглавено „Примитивно разказвателно изкуство“, Якобовски изразява своите възгледи по този въпрос със следните твърдения: „Едва наскоро психологията се научи да се обръща към примитивните племена и децата за насоки. Да се надяваме, че *естетиката* и поетиката ще последват примера. Началото вече е поставено, но остава много да се направи, за да се разберат естетическите функции на детето. Да се надяваме, че времето ще ни донесе зрели плодове и в тази област. Само тогава ще бъде възможно да се изяснят всички семена на поезията, от които е израснало най-великолепното дърво, това, което е израснало в рая на земята... За историята на развитието на поезията винаги е ценно внимателно да се наблюдават, наред с изучаването на примитивните народи, творенията на детската душа.“ Въз основа на тези съображения Якобовски написва поредица от есета върху историята на развитието на поезията. Те включват: „Приказки и басни на негрите басуто“. Приложение към Мюнхенския общ вестник, 12 МАРТ 1896 г. Арабска народна поезия в Северна Африка. Приложение към Vossische Zeitung, 10 март 1895 г. Разкази и песни на африканците. Magazin für Literatur, 1896, № 30 и Мюнхенски общ вестник, 24 юли 1896 г., както и приложение към Vossische Zeitung, 11 октомври 1896 г. Жената в поезията на хотентотите. Globus, том 70, 1896, № 11. Когато „Творчество и ритъм“ на Карл Бюхер е публикувана, Якобовски я приветства в тази книга.

прекрасен плод на гледната точка, която самият той е възприел като своя в развитието на историята на поезията.

Всичко, което Якобовски предприемаше в тази област, той разглеждаше като предварителна работа за мащабен проект върху реалистична история на развитието на поезията. Той неуморно събираше материал за тази работа. Задълбочено се занимаваше с културно-исторически изследвания , от които щеше да се роди генезисът на поетическото творчество . Той беше особено запознат с културно-историческите изследвания на англичаните. Оставя след себе си множество бележки за живота на примитивните народи. В тази работа той проявяваше несравнима старателност, а обработката на материала се характеризираше с всеобхватно разбиране и безпогрешна преценка. Приятелите, които имаше в началото на 1890-те години, вярваха, че истинският му талант се крие в тази област и че един ден ще постигне велики неща като учен. Самият той преследваше тези начинания с всеотдайна любов и постоянство, възнамерявайки един ден да се опита да напише фундаментален труд върху „История на развитието на поезията“. Тази научна дейност обаче първоначално не беше фокусът на работата му.

В основата на всичко това бяха неговите собствени поетични постижения. Именно заради тях той искаше да живее най-вече. Вероятно никога не се е съмнявал нито за миг, че е поет в основата на съществуването си. Но дали тази сърцевина ще пробие твърда черупка – този тревожен въпрос сигурно често го е измъчвал.

Душата на Якобовски се мятеше между две крайности. В него съществуваше силна, несломима воля, редом с мека, чувствителна душа, в която събитията от външния свят, с които влизаше в контакт, оставяха остри следи. И за него беше жизненоважна нужда, в най-истинския смисъл на думата, да чувства стойността на собствената си личност. Всичко, което му пречеше в тази посока, го потапяше в най-дълбоко отчаяние. Представете си го с такова разположение през 1890-те години сред бруталните прояви на антисемитизъм, просто неразбираем за по-изтънчените натури. И представете си неговия идеалистичен начин на мислене във време, когато вижда амбицията, грубата борба за долни блага и лекомислената манипулация на свещените чувства да стават все по-дръзко разпространени. Дебютният му роман „Евреинът“, публикуван през 1892 г. (Пиърсн, Дрезден), живо разказва емоциите, развълнувани в него от гледката на подобна дейност. Той го пише сред трудности и истинска душевна мъка.

Волф страда от етичните възгледи на баща си и предразсъдъците, насочени срещу младия евреин. Финансовите спекулации на баща му ограбват богатството на учителя на сина му, на когото е истински предан. Страстта, която Волф развива към съпругата на този учител, го превръща в мошеник на приятеля на баща му. В същото време същата тази страст разрушава красивата му любов към простолудие, което търси освобождение от мъките, причинени от привързаността му към ученика, чрез доброволна смърт. Волята на младия мъж...

не е достатъчно силен, за да го води през контрастите, в които го хвърля животът, и през смутовете, в които го потапят собствените му страсти. Неговото хуманно чувство го отчуждава от хората, с които го свързват естествените житейски връзки. В същото време тези връзки тежат тежко върху него. Светът го отхвърля заради принадлежността му към хора, чиито недостатъци самият той дълбоко презира. — В тази индивидуална съдба Якобовски позволява да се отрази съдбата на съвременния евреин. Романът е написан с искрена емоция. Той съдържа психология, чийто обект на изследване е неговата собствена кървяща душа. Човек би могъл да критикува романа, че е написан от млад човек, който не е намерил мира и времето за обективно наблюдение на собствената си душа, защото преживяванията на собствената му душа все още копнеят твърде силно за изразяване. Човек би могъл да каже също, че артистичният композиционен талант на Якобовски все още не е бил голям по това време. Трябва да се признае едно нещо: това е документът на човешка душа, чиито трагични подтонове трябва да резонират с всяко сърце, което не е закоравяло срещу страданието на идеалистичен ум. Такова сърце ще компенсира всички недостатъци на повествованието от дълбоката истина, с която една личност говори толкова безрезервно за един аспект от своето същество. Всеки, който е близък до Якобовски, познава тази страна от неговия характер. Това е страната, срещу която енергията на неговата воля непрекъснато е трябвало да се бори. Може да се говори за повишена чувствителност у него към всичко, което противоречи на законното му право на пълно уважение и признание от околните. И наред с това в него е живяла рядка нужда.

след като е участвал във всичко, което прави живота достоен за живеене. Неговата преданост към хората, потапянето му във външния свят, внушавали в него постоянен страх, че може да загуби себе си. Якобовски не е Вертер. Но вертеровата съдба е такава, срещу която Якобовски постоянно е трябвало да се защитава. По времето, когато пише „Вертер“, възможността да стане Вертер е била ясно пред очите му. Следователно романът е конфронтация със самия него.

Всеки, който е вложил толкова много в произведение, колкото Якобовски в своя „Вертер“, не може да остане безразличен към срещата с глуха публика. Нямаше никакви признаци на признание за неговите несъмнено честни намерения и също толкова неоспорим талант. Можем само да си представим натиска, който тази липса на успех е оказала върху младия поет. По-късно, говорейки за онези дни, той признава колко много е страдал от този неуспех. Той просто не е бил от онези скромни личности, които не се съмняват в собствения си талант. Насърчаващото признание би било безценно за него по онова време. Фактът, че поетичната му продукция за кратко е отстъпила на заден план в полза на интензивното му ангажиране с политически въпроси, може да се отдаде на обстоятелствата, довели до липсата на такова признание. Участието му в политическите въпроси обаче не е било такова, което е било загубено в преследването на непосредствени интереси. Той винаги е разглеждал политиката във връзка с културното развитие. Последното десетилетие на деветнадесети век е било твърде благоприятно за задаване на най-разнообразни въпроси на остри умове с широк кръгзор. Премахването на социално-

Приемането на Закона за списъците превърна социалното движение в мощно явление, както културно, така и висцерално. Старите партии се бяха разпаднали; техните идеи и инерция вече не можеха да се справят с постоянно променящия се пейзаж. Старите, реакционни сили вярваха, че времето им отново е дошло. Лозунгите и тъмните инстинкти започнаха да оказват влияние върху по-широки маси, което отдавна се смяташе за недостижимо. Един от тези тъмни инстинкти, антисемитизмът, особено грабна вниманието на Якобовски. Той го нарани дълбоко в най-личните му чувствителност. Не защото тези чувства бяха свързани с юдаизма. Това беше далеч от истината. Якобовски всъщност беше сред онези, чието вътрешно развитие отдавна беше надхвърлило юдаизма. Но той беше и сред онези, които трябваше трагично да преживеят скептицизма около подобно преодоляване на слепите предразсъдъци.

Тези слепи предразсъдъци обаче бяха само един аспект. Те принадлежаха към мощното течение, което все повече се сливаше в сбор от реакционни идеи. Вярваше се, че идеална основа за това течение може да се създаде чрез повторно вливане на преобладаващите светогледи с християнски идеи. Лозунгът „Практическо християнство“ доминираше в съзнанието на хората. А идеята, че държавата трябва да бъде изградена върху християнски основи, сякаш упражняваше мощно привличане навсякъде. Това подтикна Якобовски да се ангажира с подобни възгледи. Неговото обширно „Изследване“ върху „Християнското християнство“

„Държавата и нейното бъдеще “ (Берлин 1894, издателство „Карл Дюнкер“) е резултат от тези дебати. Ангажирането на изследването с културно-историческите проблеми осигурява солидна основа. Той внимателно изследва влиянието на Църквата върху държавите. Той позволява на историята да даде своята значима преценка за степента, до която Църквата се е намесила в развитието на западното човечество. И за да разбере моралните основи на държавата, той изследва трансформациите в моралните концепции на различните народи. Заключение, до което стига, едва ли ще бъде поставено под съмнение от проникателните: „Краят на християнската държава е факт за проникателните партии в Германия, срещу което нейният назначен представител, Консервативната партия, ще протестира яростно. Убедителната логика на историята винаги е била по-силна от ограничените индивидуални желания и специалните интереси на политическите партии. И затова е факт, че християнската държава се разпада все повече и повече във всички европейски държави.“ Във втората част на „изследването“ Якобовски проследява съвременните подходи към новите основи на социалния ред: националната държава, етичната държава, свободната християнска общност и свободната етична общност. Той предприема стимулиращо изследване на жизнеспособността на тези различни нововъзникващи идеали за бъдещето. Подобна дискусия не може да доведе до окончателен резултат поради младостта на тези идеали. „Никой не знае кой ще замени „християнската държава“, никой не знае дали тази замяна ще се случи по мирен начин.“ За самия Якобовски обаче изследването е било от голямо значение. Той е имал

чрез тях той придоби нещо, без което, според цялата си природа, не би могъл да живее: той беше придобил разбиране за света около себе си.

Борбата с обкръжението му е и проблемът, който той превръща в тема на драматично произведение през 1894 г. Той пише „Дияб, глупакът, комедия в три действия“ за кратък период, от април до юни същата година. Точно както „Вертер“ представлява едната страна на съществото на Якобовски, неговия емоционален свят, така и „Дияб“ представлява неговата воля, която постоянно се отстоява срещу всички течения. Във „Вертер“ скритото, повече или по-малко несъзнателно чувство е: трябва да се защитя от тези изрази на моята природа; в „Дияб“ чувството вероятно говори по подобен начин: така трябва да се отнеса към външния свят, ако искам да си проправя път. Синът на шейха, Дияб, е роден от бяла майка и затова е смятан за изгнаник. Той е преследван от презрението на всички около него. Той се спасява от тези подигравки, като се оттегля в уединението на вътрешното си аз, като по този начин се издига над всички подигравки на съвременниците си. Той ще надмине онези, които му се подиграват. Те не знаят нищо за най-съкровената му същност. Той го крие от тях и се прави на глупак. Може да му се подиграват с тази маска. Но истинското му аз расте там, в уединение, където стоят палмите. Там той лежи сред дърветата в гората, живеейки само за себе си и своите планове. Той култивира силата си до мощ, която по-късно ще го направи спасител на племето му. Онези, които някога са му се подигравали, след това ще се отдръпнат пред мощта на врага и той, изгнаникът, ще я преодолее. Силноволният човек е сложил маската на глупака само за да...

Призната от другите, тя би могла да се превърне в архитект на собственото си богатство. Зад маската на глупака съзрява личността, която си отмъщава за отношението, което тя и майка ѝ са получили, личността, която чрез смелост и сила завладява трона на шейха и своя любим.

За разлика от „Вертер“, написан с кървящо сърце, „Дияб“ е написан с биещо сърце. Той възниква в периода, когато Якобовски най-накрая открива себе си напълно. Вътрешна увереност пробива, предпазвайки го от унинието, последвало ограничения външен успех на неговия „Вертер“. От този момент нататък може да се разглежда нов период в начинанията на Якобовски. Начинът му на живот също претърпява промяна. Той се разделя с приятел, лиричен поет, който е постигнал незабавен успех. Несъмнено Якобовски дължи много на това приятелство. Критиките, отправени към цялото му творчество от този приятел, служат като постоянен тласък за самодисциплина. Той винаги си спомня това младежко приятелство с благодарност. Но то трябваше да приключи, ако Якобовски искаше напълно да открие себе си. Чувството, че се нуждае от интелектуално уединение, от пълна зависимост от себе си, води до отчуждението на Якобовски от приятеля му.

своеобразен завършек на първия му творчески период. Трите лирични сборника на Якобовски вярно отразяват всички борби от третото му десетилетие. Стремехът към простота и популярна привлекателност в неговата художествена форма е основен принцип.

Характерна черта на неговата поезия. Истинският идеализъм намира израз в емоционално въздействащи образи, които изследват живостта и пластичността. Определен символичен подход прониква в творчеството му. Процесите в собствената му душа стават осезаеми чрез събития в природата. Докато интелектуалните съображения все още преобладават в ранните му стихотворения, по-късно на преден план все повече излиза напълно осъзнат поглед върху реалността. Първоначално поетът е зает от собствения си вътрешен свят:

От радостта и мечтите на деня,
вселената изплита мечтателна
песен, която носи сладък мир на
уморените човешки сърца , когато
душата никога не се приближава до
образа на боговете, обвит в нощ.

След това нашият поет се бори да оформи външния свят. Той дава глас на природата. Той олицетворява реалността. Той влиза в диалог с нея. Тайните на природните процеси и неговият собствен свят на чувства се преплитат. Стихотворения като нежните „Горски сънища“ в „От ден и сън“ възникват от такова взаимодействие.

Слънцето разпространява
благословията си като златен килим.
Лазарката ухае по пътеките, а
глогът разпръсква цветовете си .
Само слънчева светлина и
небесносиньо блестят през хладния
балдахин от листа. Соколът
скитник, с яркия си вик, ме държи
буден върху мекия мъх.

Сега той е замлъкнал в Sdiw üle,
сънува idi versdilaf en before midi hin
и сънува, че в ароматната pfühle аз
самият съм стъбло и цвят...

Дълбоко вкоренена в съществуването на Якобовски винаги е била твърдата вяра в хармонията на вселената, в пътеводната светлина в хода на всяка човешка съдба. Вероятно само тази вяра, в основата на душата му, му е помогнала да преодолее многобройните сътресения в личната си съдба. Той е страдал много от тези лични преживявания, но в неговия поглед върху живота е имало нещо, което винаги е сияело като светлина. Той не би могъл да цени себе си така, както би искал, ако не е чувствал в себе си силата да внесе светлина в собствената си тъмнина. Така той е култивирал тази сила, така е работил неуморно върху себе си. И тази работа непрекъснато му е давала нови надежди, издигайки го над настроенията, както се изразява в трогателното „Защо?“ в „От ден и сън“.

...Когато се събудих в първия летен ден,
тъмната нощ вече ме очакваше навън .
Когато погледнах нагоре към златната
слънчева светлина, сивият дъждовен
облак се промъкна пред нея; и когато
радостно протегнах детската си ръка към
розовия храст, който беше напълно
разцъфнал, тръните съдържаха ентусиазма
ми и от радостта ми течеше червена
кръв...

Дълбоко в душата на поета се крие меланхоличният цикъл „Марта“ в „От ден и сън“. Той обхваща елегичен подтекст, който се е задържал в сърцето на Якобовски до смъртта му. Внезапна смърт през 1891 г. му отнема

**любимата от детството. Оттогава нататък споменът за нея
принадлежи на него.**

към образите, към които винаги се връщаше . Покойната жена продължаваше да живее в сърцето му по най-деликатен начин. В мрачни и радостни моменти на тържественост тя беше като присъствие за него. Това беше уникална и трайна вяност, която той пазеше към нея. Когато говореше за нея, гласът му се променяше. Човек имаше чувството, че усеща присъствието ѝ. Тогава човек не беше сам с него. Това правеше всички стихотворения, които се отнасят до детската му любов, толкова интимни.

му с политически въпроси му е спечелила позиция във вестник и в асоциация, което го е предпазило от финансови тревоги през последните години от краткия му живот. Тези, които са го познавали, са могли само да хвалят неговото усърдие и работна етика в тази роля. Като се има предвид, че тази позиция постоянно е прекъсвала литературните му занимания, човек не може да не се възхищава на общия обем на литературното му творчество. Той е написал голям брой разкази-скици, а работата му като критик е била обширна. Характерно за него е отношението му към по-кратките му романи. Той създава значителен брой такива скици в средата на 1890-те години, разглеждайки ги като инструменти за развитие на своя разказвателен стил. В момента, в който е бил готов да се заеме с по-дълги произведения, тези скици губят своята привлекателност за него.

Като критик, Якобовски се отличава в изключителна степен със способността си да се потапя изцяло в постиженията на другите.

Да живееш, да усещаш веднага същността на личността на друг човек в неговите творения. Като критик, той е против всякакъв доктринализъм. Неговите преценки винаги произтичат от свежо, оригинално чувство. Навсякъде е видно, че е изцяло ангажиран с темата, която обсъжда. В крайна сметка, той изобщо не желае да съди, а само да разбира. Неговата радост не е в осъждането, а в признанието. С особено удоволствие човек чете обясненията, в които той, с характерната си топлота, оправдава одобрителните си преценки. Всеки, който е следил отблизо работата на Якобовски като критик, би видял колко интензивно този човек е участвал в интелектуалния живот на своето време, как интересите му са се простирали във всяка посока.

Сред документите на Якобовски е открита колекция от скици, чието публикуване в книжна форма той подготвя през 1898 г. Те трябва да носят заглавието: „Тихият свят. Символи“. Колекцията е характерна за неговия начин на мислене и за целия му вътрешен живот през този период. Четейки скиците, човек има усещането, че на Якобовски е предопределено да бъде поетът на съвременния натуралистичен мироглед. Новото разбиране за природата първоначално сякаш притежава нещо непоетично, трезво. Неговото проникване в чисто природни процеси, неговата ангажираност с голата, неукрасена реалност, сякаш разсейва поетичното въображение. „Тихият свят“ на Якобовски доказва обратното. Той е прегърнал изцяло научното кредо. Той е пропит с величието на интуицията, която извира от потапянето във вечните, неизменни закони на Вселената. Дарвинизмът и теорията на еволюцията са били ценни интелектуални занимания за него.

Вярно е, че те разкъсват завесата, която някога е обгръщала природата. Но това, което излиза зад тази завеса, за тези, които могат да виждат, не е толкова лишено от поезия, колкото някои ултраконсерватори искат да ни внушат. Чудните закони на материята и силите раждат поетични видения, които по никакъв начин не отстъпват по величие на образите от по-ранни светове на въображението, проектирани от човешката душа в природата. Съвременният човек вече не иска природата да говори по човешки начин. Целият митичен духовен свят замлъква, когато ухото, обучено в натурализъм, се вслушва в природните явления. Вечният цикъл на материята и силите изглежда е „тих свят“. Но който разбира как да накара този „тих свят“ да говори, може да подслушва изцяло нови, великолепни тайни, мистерии на природата, чиято хармонична музика би била заглушена от някогашните силни гласове на антропоморфните мирогледи. Якобовски искал да изобрази тази музика на „тихия свят“ в своята колекция от скици.

Новият поглед върху природата с право призовава Гьоте като родоначалник на своите идеи. И за тези, които се задълбочават в научните трудове на Гьоте, световните явления се превръщат в букви, от които те се учат да четат и разбират плана на космоса по нов начин. Гьоте се чете твърде повърхностно от мнозина. Якобовски е сред малцината, които се стремят да получат правилно разбиране за Гьоте. Той се отнася към всичко, свързано с Гьоте, с благоговейно страхопочитание. Той знае, че човек расте, като поддържа вярата, че винаги може да научи нещо ново от Гьоте.

Той се потапя рано в Гьотевия възглед за природата. Но дори в последните дни от живота си човек можеше да го чуе да казва: сега започвам да разбирам Гьоте. Той видя как Гьоте може да бъде водач, когато става въпрос за това да накара „тихия свят“ да говори. След това реши да не публикува малкия том. От фундаменталната идея, която държи скиците заедно, се появиха нови подходи. От нея трябваше да израсне космическа поема. Той искаше да позволи на ума си да узрее, за да проникне привидно безбожния свят с нов живот, да извика нови мистерии от космическите процеси. „Земя“ трябваше да бъде заглавието на епоса за мистериозно разкриващото действие на вечните сили на природата. Не е работа на редактора на посмъртните произведения да съди за зачатъчните скици на една всеобхватна мисъл, която ще бъде публикувана като „Тихият свят“ (том 2 от посмъртните произведения). Считах за своя задача само да предам намеренията на поета.

Изглежда, че Якобовски първоначално е виждал призванието си като поет в развитието на въображението си по начина, който е задал в „Тихият свят“. Вероятно това е и причината, поради която първоначално не е смятал сферата на драмата, в която е навлязъл толкова обещаващо в „Дияб“, за такава, в която неговата индивидуалност би могла да се прояви напълно. Разбира се, подобно на други, той е обмислял в крайна сметка да даде воля на артистичните си намерения чрез драматични форми. Строгата му самокритика обаче изисквала съдържаност във всяка област, докато не почувствал, че е достигнал върха на своя идеал в тази конкретна сфера.

През 1896 г. той завършва драма в четири действия: „Завръщане у дома“. Действието се развива след Тридесетгодишната война в Централна Германия. Замислена е грандиозна историческа панорама. След като завършва произведението, поетът изслушва широк спектър от мнения от онези, с които го споделя. Тези мнения варират от ярък, безрезервен ентузиазъм до откровено отхвърляне. Якобовски първоначално оставя драмата в чекмеджето на бюрото си. Той чака да види какво самият той ще каже за нея на по-късен етап от развитието си. В *месеците* преди смъртта му произведението възвръща стойността си за него. Вероятно би го преработил. Тъй като това не се случва, то трябва да бъде част от литературното му наследство в оригиналния си вид. То ни позволява да опознаем поета в определен момент от живота му. Именно от тази гледна точка произведението трябва да бъде оценено.

Разказите „Ан-Мари, една Берлинска идилия“ (С. Шотлендер, Бреслау 1896) и „Умният шейх, една социална сцена“ (С. Шотлендер, Бреслау 1897) принадлежат към преходен етап в развитието на Якобовски. Те показват стремежа му към пластичност, към яркост в героите си. Четейки ги, човек почти усеща примирението, което си е наложил в процеса. По-грандиозните му идеи вече са били в него. За да им придаде форма, за да не се изгуби в неяснота, той е трябвало да вдъхне жизненост и сила на епичния си стил. Той го е правил чрез повече или по-малко непретенциозни разкази.

Символичният аспект на неговото изкуство става ясно очевиден в сборника с разкази „Сатана се засмя и

Други разкази (Франц Вундер, Берлин 1897). Достатъчно е да се вземе предвид основната идея на първия разказ, който е дал името на целия сборник, за да се разбере неговият фундаментален характер. Бог лишава дявола от властта му над земята, като създава човечеството. Дяволът обаче закрепва влиянието си, като завладява жените. С няколко характерни щриха демоничните сили на сексуалния живот са символично изобразени.

През 1899 г. поетът представя своето произведение на изкуството, изцяло пропито с това символично качество: неговия „Роман за един бог: Локи“ (издателство на Й.К.К. Брунс, Минден, Вестфалия). Може да се каже, че различните наклонности на Якобовски са се слели като притоци в голяма река при създаването на това произведение. Неговият стремеж да подслушва народното въображение и да разбира фините му механизми го е накарал да извлече *външния* сюжет от фигурите и събитията на германската митология. Наблюденията му върху социалния живот го подтикват да постави Локи, „лишения от наследство бог“, революционер на пантеона, в центъра на историята. Психологията на човека, който се утвърждава само чрез вътрешна сила, чрез мощната си воля, срещу негодите от всички страни, прави фигурата на Локи особено завладяваща за Якобовски. Вертер и Дияб в едно лице, но Локи е повече Дияб. Той е това, което самият Якобовски е искал да бъде Дияб.

Никой реален процес, дори представен в идеалистична форма на изкуство, не би могъл да изрази

За да може да предаде това, което поетът е възнамерявал да каже. Вечните борби на човешката душа са пред очите му. Борбите, които се разгръщат в най-дълбоките кътчета на ума. Мястото и времето, всички съпътстващи явления, са почти без значение тук. Действието трябва да бъде издигнато в по-висша сфера. Независимо дали отделните събития, които животът носи на човек, приемат този или онзи трагичен или радостен обрат, всички те носят белега на вечна борба. „Бог създаде човека по свой образ, което вероятно означава, че човекът създаде Бог по свой образ.“ Това е известна поговорка на Лудвиг Фойербах. Може да се разшири и да се каже: Ако човек желае да изобрази най-дълбоките работи на вътрешното си „аз“, тогава той трябва да превърне живота на душата в живота на боговете; първичните борби в дълбините на сърцето са vyplътени като битки на боговете. Тъй като Якобовски искаше да изобрази такива първични борби, неговият роман се превърна в роман на бог. Тези първични битки бушуват между двете души, които живеят във всяка гръд: между душата, която поражда добротата, любовта, търпението, добротата и красотата, и другата, от която произлизат омразата, враждебността и яростта. Балдер и Локи водят непрестанна война във всяка човешка душа. Хамерлинг изрази мисълта, която живееше в него, когато пишеше своя „Ахашверо“ по следния начин: „Всеобхватен, извисяващ се, мистериозно подтикващ и движещ, ускоряващ кризи, стоящ като vyplъщение на балансиращия универсален живот зад стремящите се и бореци се индивиди – така си представих фигурата на Ахашверо.“ Че си е представял своя „Локи“ като толкова „всеобхватен“, толкова „извисяващ се“, толкова „като vyplъщение на“

Якобовски често подчертавал в разговорите си, че мисли за тялото като възплъщение на балансиращия общ живот, стоящ зад стремящите се и борещи се индивиди.

поета се разкриват най-ясно чрез една черта в характера на Локи. Якобовски винаги е твърдял в разговори, че човек може да го разбере напълно само когато знае как да интерпретира тази черта в природата на неговия бог-герой. Локи, богът, роден далеч от Валхала, дете на божествения грях, който расте сред болка и лишения, който не познава нито майка си, нито баща си: той има нещо, което липсва на всички останали богове. Те притежават щастие и вечна радост. Той притежава болка и мъка. Но има дара на мъдростта. Той знае бъдещето на другите богове, бъдеще, скрито от тях. Те живеят, но не се интересуват от движещите сили, от които зависи животът им. Те не знаят накъде са насочени тези движещи сили. Не щастието отваря духовното око, не радостта прави човек ясновидец, а болката. Следователно Локи вижда в бъдещето. Но има едно нещо, което Локи не знае. Той трябва да мрази Балдер, бога на любовта. Той не знае причината за това. Защото в това се крие собствената му съдба. Това също остава скрито от него. Тук се разкриват най-тайните намерения на Якобовски. Мъдростта на Локи свършва пред въпроса: защо знаещият Локи трябва да мрази невежия, но обичаш Балдер? Това обаче загатва за съдбата на самото знание. То е самата му най-голяма загадка.

Това не е замислено като обобщение или дори преценка на „Локи“. Целта е просто да се преразкат намеренията на поета, както ги е изразил в разговор за произведението.

Той с такава радост споделяше любимата си работа. Чувстваше, че с „Локи“ е направил огромна крачка напред по пътя си на развитие. Най-накрая беше стигнал до убеждението, че утвърдителните сили в него ще надделеят. Яснотата за всичко негативно в човешката съдба беше преди всичко това, което беше изучавал и което беше постигнал в себе си чрез поемата си „Локи“. Красотата, добротата и любовта са съвършенство в света. Но съвършенството изисква разрушителни сили, за да изпълни пълната си цел. Локи е вечният разрушител, необходим за добрите елементи да се обновят; демонът на нещастieto, от когото щастieto се нуждае; злият дух на омразата, от който любовта се отличава. Създателят, който може никога да не се наслади на плодовете на своите творения, омразата, която създава основата за всяка любов: това е Локи. Човекът, който търси истината, намира в дълбините на душата си разрушителните импулси на живота. Демоничните сили на Локи го измъчват. Те помрачават светлите дни на живота, моментите на щастие. Но човек разбира, че истински преживява светлите дни в пълната им сила само когато те се открояват на фона на локийското настроение. С тези чувства наум, Якобовски събира стихотворенията си от 1896 до 1898 г. под заглавието „Светли дни“ (JCC Bruns' Verlag, Minden in Westf. 1900). Те притежават сияние, което, макар и да произлиза от тъмна основа, създава именно поради тази причина един по-добър живот.

Фактът , че успя да представи на света „Локи“ и „Светлите дни“, доведе до вътрешна трансформация у Якобовски. Едва сега той почувства, че

се чувстваше оправдан в собствените си постижения. Сега имаше увереността, че строгата му самокритика е в известна хармония със собствените му творения. Обзе го вътрешен мир. Бъдещето изглеждаше все по-светло. Той беше открил себе си и вярата си, че „нашите звезди“ предлагат спасение. Когато човек гледа портрети на поета от последователни периоди от живота му, забелязва израза на тази вътрешна трансформация в чертите на лицето му. Чувство за сигурност и хармония се появява все повече и повече. Якобовски съвсем наскоро трябваше да води много битки с живота, преди наистина да се примири с него.

Увереността и съгласуваността на характера му едновременно подхранват стремежа му към активност. Той е човек, който познава щастието само в действие. За най-празничните поводи в живота си запазва съзерцателни моменти, самотно, рефлексивно съзерцание. Той написва своя „Локи“ само за няколко седмици в Тирол през 1898 г., откъснат от ограниченията на живота. Поезията му възниква само когато вътрешното му същество го издига над реалността. В самата тази реалност обаче той се чувства принуден да допринесе за интелектуалния живот на своето време с най-доброто от себе си. Този стремеж дава началото на работата му върху „Der Zeitgenosse“ („Съвременникът“), която той редактира съвместно с Рихард Зоцман през 1891 г., макар че е предопределена само за кратко съществуване. Той намира отдушник за този стремеж, когато успява да поеме „Gesellschaft“ през 1897 г., списанието, което от средата на 1880-те години насам служи на умовете, копнеещи за нова ера в литературата.

животът копнееше. Нуждата на Якобовски от всестранно култивиране на интелектуални интереси оформяше изданията, публикувани под негово ръководство. Той искаше честно да служи на истинския културен прогрес с всички средства, с които разполагаше. Нищо не беше изключено, което би могло да допринесе за тази цел. Естествено е, че една ясно изразена индивидуалност като тази на Якобовски трябваше да придаде силен личен щрих на списание, което редактираше. Но в същото време той знаеше задължението на редактора да държи личните наклонности на заден план. И най-вече знаеше задължението да проправи пътя на младите таланти към общественото внимание. Той имаше смелостта да оцени дори това, което все още не беше признато. В такава оценка и признание той беше безкористен и притежаваше голяма увереност в преценката си. Той беше уникален с готовността си да се съобрази с всяко законно начинание. Колкото и да търсеха съвета и помощта му, всички го намираха за полезен. Той постигна неизмеримо много изцяло зад кулисите. И знаеше как да прави всичко с елегантност. - В малки случаи човек го опознаваше в цялата доброта на неговата природа.

Един такъв малък детайл е записан тук. Той беше за кратко председател на „Новия свободен народен театър“. Това се случи по време на лятна екскурзия на членовете на клуба. Якобовски ръководеше игрите, които се провеждаха на открито. Беше трогателно да го гледаш как се забавлява и скача с децата, участва в състезанието и дори пресича финалната линия пръв, въпреки факта, че участваха и някои доста добри бегачи. А след това да видиш как е намерил правилния начин да разпреди малките награди на децата.

Якобовски намира дълбоко удовлетворение в начинанието, което стартира през 1899 г. със своите „Нови песни за народа от най-добрите съвременни поети“. В книжка на стойност десет пфенига той предлага селекция от най-добрите произведения на съвременната лирическа поезия. Скоро получава от всички страни свидетелства за успеха на начинанието си. Малката книжка намира дом навсякъде. Той винаги разказва с удоволствие колко късмет е имал с нея. Внимателно събира всичко, което е чувал за нейното въздействие. Исква да напише памфлет, основан на опита си, изследвайки широкия интерес към истинската поезия сред широката публика. Защото има грандиозна визия. Исква да ограничи лошия вкус, грубостта и покварата на хората. Глупавата популярна мелодия и грубата шега трябваше да бъдат заменени от истинска поезия. Той многократно казва: „Направих опита. Щях да призная на обществеността безрезервно, че първата стъпка се е провалила, ако случаят беше такъв.“ Но той с право можеше да нарече тази първа стъпка огромен успех. Същата цел беше да обслужва продължаващата поредица от книжки, които беше започнал да публикува под заглавието „Немски поети в подбор за народа“, също на цена от десет пфенига (чрез издателството на Кицлер, Берлин). Две книжки, „Гьоте“ и „Хайне“, се появиха преди време; третата, „Приказките на братя Грим“, беше завършена след смъртта му и беше публикувана няколко седмици по-късно. Той работеше неуморно във всяка посока, за да направи идеите, изразени в тези публикации, плодотворни. Той планираше също да публикува стихосбирка за армията—

Трябва да се признае, че в интересно есе, публикувано в „Нейшън“, той коментира съвременния стил на поезия и песен, преобладаващ в живота на войниците. Той притежаваше възхитителна сила и умело боравене с подобни проекти, които в идеалния случай служеха на общественото благо.

свързано с неговите изследвания на популярната култура и усилията му да я популяризира. Той искал да съживи съкровищата на народната поезия, натрупани в множество книги в библиотеките. В предговора си той казва за тези съкровища: „Тяхното съдържание, тъй като не е достатъчно разпространено, отстъпва място на плоските, закачливи мелодии на големите градове и жалката сантименталност на глупавите оперети. Затова ми се стори време, доколкото мога да си представя индивидуалните си сили и разбиране за поетичните си способности, да публикувам сборник, който, подреден според естетически принципи, представя наново на немския народ част от наистина ценните и славни песни от бъркотията и объркването на натрупаната планина от песни.“ На Якобовски е било позволено да опише „От немската душа“ като „резултат от тези разсъждения и *плод* на много години на най-задълбочено изучаване на чудесата на немската национална душа и народната поезия“.

Идеята важни „съвременни проблеми и изключителни явления на съвременната култура“ да бъдат достъпни за по-широки кръгове в по-привлекателна форма,

Това произтича от плана на Якобовски да публикува сборник с кратки съчинения – в книжки от 32 до 80 страници – в неформална поредица . Три такива книжки се появяват през 1900 г. под заглавието „Freie Warte, Sammlung moderner Flugschriften“ (издателство на JCS Bruns, Минден, Вестфалия). Те са: „Хекел и неговите опоненти“ (от д-р Рудолф Щайнер), „Морал!?!“ (от д-р Матийо Шван) и „Бъдещето на Англия, културно-политическо изследване“ (от Лео Фробениус). Тези заглавия, заедно с тези на произведенията, които ще бъдат публикувани скоро, показват колко всеобхватно е предвиждал Якобовски задачата, която си е поставил. Други обявени произведения включват: „Съвременната песен“, „Възпитанието на младежта за радост“, „Шилер срещу Ницше“, „Има ли немският народ литература?“ и „Произходът на морала“. Трудът „Има ли немският народ литература?“ е трябвало да бъде написан от самия Якобовски. Той искаше да го използва, за да говори за преживяванията, довели до неговите популярни памфлети и подобни начинания, както и за резултатите от подобни начинания.

Друг аспект от усилията на Якобовски да обслужи времето си е публикуването на „Антология на романтичната лирическа поезия“, озаглавена „Синьото цвете“. Заедно с Фридрих фон Опелн-Брониковски той публикува тази колекция от романтични стихотворения от края на XVIII до края на XIX век през 1900 г. *Томът* , дълъг над 400 страници, започва с произведения на Хердер и завършва с произведение на принц Шьонайх-Каролат. Якобовски допринася с есе „Върху психологията на романтичната лирическа поезия“ към „Въведението“, написано от Фридрих фон Опелн-Брониковски.

добавено . Той вярвал, че най-добрият начин да се обслужи преобладаващата тенденция на *времето*, преминаваща от натурализъм към един вид неоромантизъм, е чрез събиране на бисерите на романтичното изкуство.

Качествата на Якобовски, които му позволяваха да общува директно с хората, и вдъхновението, което можеше да вдъхновява, излязоха на преден план в литературно дружество, което той основа с няколко приятели през последните години от живота си . Всеки четвъртък той събираше около себе си кръг от хора, вдъхновени от изкуството и литературата, в „Казино Нолендорф“ на Клайстщрасе, наричайки се „Идващите“. По-млади поети намираха възможност тук да представят своите произведения, а важни въпроси на изкуството и знанието бяха разглеждани в лекции и дискусии. Художници от всякакъв вид посещаваха дружеството, което се срещаше неформално всяка седмица, а Лудвиг Якобовски непрекъснато се стремеше да измисли нови идеи, за да направи малкото вечерни часове, прекарани там, приятни за гостите си. Той също така беше замислил плана за съставяне на красиво оформени брошури, базирани на презентациите от тези вечери. Първата беше в процес на разработка, когато той почина. Тя беше завършена от приятелите му след смъртта му и публикувана посмъртно с дарения от литературното му наследство в негова памет. „Комендантите“, които все още се събират всяка седмица, вярно пазят паметта на своя основател.

Външно събитие подтикнало Якобовски да напише кратка социална драма в едно действие „Работа“ в края на 1899 г. Аксел Делмар замислил плана за стогодишен фестивал, състоящ се от пет едноактни пиеси, който да започне на

Пиесата, поставена в „Берлински театър“, имаше за цел драматично да изобрази основните повратни моменти в развитието на Германия. Петимата драматурзи бяха Вихерт, Омптеда, Г. Енгел, Лауф и Якобовски. Якобовски имаше задачата да драматизира съвременната социална мисъл и чувства, както и най-важните културни явления в края на века. Би било несправедливо да се приписва пристрастие на произведението и да се съди съответно. Единствената му цел беше да илюстрира как социалните течения се отразяват в различните социални класи и индивиди.

В последните месеци от живота си, едно болезнено преживяване, което разтърсва Якобовски до самата същност на съществото му, намира своя поетичен израз в едноактна стихотворна драма „Щастие“ (издателство на Й.К.К. Брунс, Минден ин Вестф., 1901 г.). Да се говори за това преживяване ще бъде възможно едва по-късно. Самият той загатва за настроението, от което е написана драмата, в стиховете, предхождащи пиесата „На входа“:

Беше като да умра, когато го
преживях! Беше ми утеха, когато го
написах! Който някога е треперел от
същата мъка, нека я приеме и
обикне!

Някои от стихотворенията в тази посмъртна колекция произтичат от същото настроение . „Щастие“ в драматична форма сякаш се е сляло за поета почти спонтанно от лирическите стихотворения, в които той е записал моментите на трагично преживяване. Тези скорошни лирически стихотворения, съчетани с всичко, което е написал след публикуването на своите „Светливи дни“ —

, които той е написал преди това, се появяват тук посмъртно . Що се отнася до съставянето на стихотворенията , са записани гледните точки, наблюдавани от самия поет по време на неговите „Светливи дни“. Следователно, отделните раздели на този том носят същите заглавия като „Светливи дни“. Острият характер, който вътрешният живот на Якобовски е придобил през последните години, прави този раздел желателен. Втори том ще съдържа всички скици, които самият той преди това е събрал в малка книга, „Тих свят“. Той не я публикува отделно, защото възнамерява да развие плана по-обширно по-късно и, под заглавието „Земя“, да превърне идеите, залегнали в основата на „Тих свят“, в космическа поезия с грандиозен стил. Той смята за необходимо дълбоко потапяне в разбирането на природата в новата епоха, преди да може да се заеме с това голямо дело. Дълбока вътрешна съвестност и известна сдържаност временно му попречиха да се заеме с тази плодотворна идея твърде рано. Не му беше предопределено да осъществи проекта, който вероятно би разкрил истинските дълбини на съществуването на Якобовски. Трети том ще съдържа гореспоменатата драма „Завръщане у дома“. Редица „прозрения“, характерни за мисленето и личността на Якобовски, са добавени към втория том като „приложение“. Колкото и малко на брой, те ясно демонстрират дълбочината на неговия поглед върху живота и хумора, както и лекотата на преценката му, които е притежавал по определени въпроси. Те доказват, че е принадлежал към онези хора, които разбират, че не всичко трябва да се измерва с един и същ стандарт, а по-скоро, че различните неща трябва да се измерват с различни стандарти.

ФРИДРИХ ШИЛЕР

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ «ШИЛЕР», ИЗБОР ОТ МУЗИЧНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Животът носи труд и тревоги; изисква задължения и работа. Но ни дарява и радости и красиви моменти. Сред най-големите радости са тези, които великите мислители и поети ни дават чрез своите произведения; сред най-красивите моменти трябва да причислим тези, в които се подхранваме интелектуално чрез такива произведения. Чрез тези произведения се укрепваме за борбата на живота. Точно както тялото ни не може да съществува без физическа храна, така и душата ни не може да съществува без духовна подкрепа. Човек, който не се занимава с произведенията на поети и мислители, може да има само груб и обеднял ум. Той често ще има много по-трудна участ от този, който е запознат с интелектуалните творения. Защото едно стихотворение може да му помогне да премине през много тъжни часове; много утеха може да ни даде това, което е казал един велик човек. Без дори да го осъзнаваме, нашият характер се облагородява, когато попиваме творенията на поетите.

Фридрих Шилер е поет, чиято всяка дума трябва да проникне дълбоко в сърцата ни. Защото всичко, което ни е дал, е било изречено от дълбините на сърцето му. Колкото повече човек го опознава, толкова повече не само ще се възхищава на неговия възвишен интелект, но и ще обича благородната му душа и ще се укрепва, съзерцавайки великолепия му характер. Той е имал труден живот и е познавал страданието. В крехко тяло е живял

Мощен ум, фокусиран единствено върху възвишеното и идеалното. Той е роден на 10 ноември 1759 г. в малкия град Марбах във Вюртемберг. Баща му е бил първо хирург, след това надзорник на градините и дендрария в двореца „Самост“. Майка му, дъщеря на ханджия, била набожна жена, истински любител на поезията. Тя внушила тази склонност на сина си. Баща му дал на момчето първите уроци. По-късно пастор Мозер станал учител на Фридрих Шилер в селото. Той получил допълнително обучение в латинското училище в Лудвигсбург. Склонността му към благородни интелектуални занимания била очевидна още от най-ранна младост. Псалмите и ученията на пророците, свещените песни и стихотворения стимулирали ума му, който бил отдаден на всичко сериозно. Той би предпочел да стане духовник.

По молба на херцог Карл Ойген фон Вюртемберг (1728-1793) той е приет в Карлс-Шуле, първоначално разположено в двореца „Самост“, а по-късно в Щутгарт. Посещава това учебно заведение от 1773 до 1780 г. Първоначално ще учи право, но по-късно преминава към медицина. Използва цялото време, което строгата военна дисциплина в училището му позволяваше, за да се потопи в сериозни поетични произведения. Още тогава той решава да напише свое собствено сериозно произведение, чийто герой ще бъде Моисей. Скоро обаче друга тема го пленява. Докато е още в училището, той започва да пише пиесата си „Разбойниците“, която завършва, след като става полков лекар в Щутгарт.

Херцог Карл Ойген гледал с недоволство на подобна дейност на военния си лекар. Той я забранил.

Това принуждава Шилер да напусне поста и родината си и да установи собствено положение в света. На 22 септември 1782 г. той бяга с приятеля си, музиканта Щрайхер, в Манхайм, където пиесата му „Разбойниците“ вече е била играна и е посрещната с голямо признание. Там обаче не намира покровители. Вместо това, една щедра жена, Хенриета фон Волцоген, му предоставя убежище в имението си Бауербах, близо до Майнинген. Тук той може да работи необезпокоявано върху втората си драма „Заговорът на Фиеско в Генуа“, която е публикувана през 1783 г. Там той успява да завърши и третата си драма „Интрига и любов“ и да я публикува през 1784 г. Борбата срещу безнравствеността на неговото време и ентусиазмът за свобода, изразен в тези произведения, печелят сърцата на съвременниците на поета. Той ги пленява и със своите стихотворения, пропити с най-благороден размах, които се появяват в неговата „Антология“. Барон фон Далберг, директорът на театъра в Манхайм, който преди това не смеел да даде на поета място в Манхайм от страх от гнева на херцога на Вюртемберг, сега направил Шулер театрален поет. Шулер основал списание „Рейнска Талия“. Сериозността, с която той възприемал ролята на драмата, била очевидна още в първото му есе, в което описал „Сцената като морална институция“. Грандиозна историческа драма „Дон Карлос“ била следващото му поетично произведение. Целият копнеж за политическа свобода, който вдъхновявал най-добрите умове на времето, намерил израз в това произведение. Поетът

Той успява да прочете началото на глас през 1784 г. на херцог Карл Август Ваймарски, приятел на Гьоте, в чието лице по-късно ще намери покровител.

През април 1785 г. двама млади почитатели на Шилер в Лайпциг, Хубер и Кьорнер (бащата на певеца и поет на свободата Теодор Кьорнер), канят поета да ги посети. Шилер приема поканата и прекарва следващите няколко дни в Голис с Хубер, преди да се премести при Кьорнер, който оттогава се е преместил в Дрезден. Шилер вече може да се посвети на работата си необезпокоявано. В имота на Кьорнер в Лошвиц, близо до Дрезден, той завършва „Дон Карлос“. Остава до лятото на 1787 г. След това прекарва няколко месеца във Ваймар, а след това отива във Фолкстед, близо до Рудолщат, за да бъде близо до семейство Ленгефелд, с което се сприятелява по време на пътуване до Рудолщат. На 9 септември 1788 г. Шилер вижда Гьоте за първи път в къщата на Ленгефелд. По това време те все още не са успели да се сприятеляват. Но Гьоте чувства, че трябва да се направи нещо за Шилер, за да му помогне да постигне видно положение. Фактът, че Шилер скоро след това получава професорска длъжност по история в университета в Йена, е дело на Гьоте. През това време поетичната му дейност затихва. Той се потапя в историята и *философията*. По-рано, в Дрезден, той започва блестящо историческо произведение „История на въстанието в Нидерландия“. То вече е завършено във Ваймар и изобразява великата борба за свобода на холандците през шестнадесети век. След като поема професорската си длъжност, той написва „История на Тридесетгодишната война“, в която описва ужасната вяра...

Първата световна война, която разпространява опустошителните си последици в цяла Германия от 1618 до 1648 г., е значимо събитие в живота му. Един от плодовете на неговите философски изследвания са великолепните „Писма за естетическото възпитание на човека“, в които той живо илюстрира възпитанието на човека чрез изкуството. Той написва това последно произведение в знак на благодарност към наследствения принц Кристиан Фридрих от Холщайн-Аугустенбург, който, заедно с датския министър граф Шимелман, му дава годишна заплата от 1000 талера за три години, след като научава, че Шилер е в тежко финансово затруднение. Поради крехкото си здраве Шилер успява да задържи учителската си позиция само за кратко време. Въпреки огромното натоварване, което изисква, тя му предлага само оскъдния хонорар от 200 талера. Скоро той отново се посвещава изцяло на писането.

Основаването на ново списание „Die Hören“, в което най-добрите умове на времето трябвало да пишат, сближило Шилер и Гьоте. Двамата най-велики поети на немския народ скоро завързали близко приятелство, което продължило до ранната смърт на Шилер. Сега те работили ръка за ръка по най-красивия начин. Давали си съвети за произведенията си, насърчавали се и се подкрепяли по всякакъв начин. През този период са написани великолепните стихотворения на Шилер „Клетвата“, „Песента на камбаната“, „Водолазът“, „Граф Хабсбург“, „Жеравите на Ибик“, „Алпийският ловец“, „Пръстенът на Поликрат“ и много други. Под влиянието на Гьоте Шилер бил вдъхновен и да се завърне в сферата на поезията, в която бил пленил съвременниците си от самото начало.

към драмата. Великият пълководец, който изигра толкова значителна роля в Тридесетгодишната война, вече го беше пленил в най-голяма степен, когато пишеше историята на тази война. Затова той го направи герой на драмата си „Валенщайн“. След като завърши това произведение, Шилер се премести във Ваймар. „Мария Стюарт“, „Орлеанската дева“, „Месинската булка“ и „Уилям Партен“ бяха написани в бърза последователност. Последната му трагедия, „Деметрий“, беше недовършена, когато ранната смърт отне крехкото му тяло на 9 май 1805 г.

Със своите стихотворения и драми Шилер е оставил на народа си ценен дар. Малко поети могат да се сравнят с него по виртуозност на езика му. И това, което резонира дълбоко във всичките му произведения, е отстояването на идеалите му. Погледът му винаги е вперен в най-висшите ценности на човечеството. Той е толкова велик човек, колкото и поет. Семейният му живот е бил образцов. През 1790 г. той се жени за Шарлот фон Ленгефелд. В този брак той намира всичко, което желае неговият благороден дух. Когато човек чете какво е написала Шарлот Шилер за съпруга си след смъртта му, се възхищава на връзката, която е съединила две души, всяка уникална по свой начин.

Шилер е бил най-суровият си съдник. Това, което ни радва в поезията му, е постигнато чрез упорит труд и той непрекъснато се е стремил да се усъвършенства. Той написва поредица от есета „Писма за Дон Карлос“ за своя „Дон Карлос“, в които безмилостно разкрива недостатъците на произведението. Неговият неуморен стремеж е да постигне по-висока степен на поетично съвършенство с всяко произведение.

да постигне. В своите драми той се разкрива като майстор в изобразяването на човешки характери: изобразява човешката злоба и човешката доброта с еднаква живост. Следователно той е роден драматург в най-истинския смисъл на думата. Той е смятал театъра за храм, където зрителят не просто трябва да се забавлява, но и да се назидава. Чувствал се е жрец на изкуството, за когото творението е свещено. Ние усещаме това, когато седим като зрители в театъра и неговите герои се появяват пред нас. Гьоте не би могъл да издигне по-красив паметник на своя приятел от „Епилогът към „Камбаната“ на Шилер“, който той написва след смъртта на Шилер и в който казва за него: „А зад него, в нематериална привидност, лежеше това, което ни опитомява всички, простолюдието.“

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ «МАРИЯ СТЮАРТ»

Първото голямо произведение, което Шилер завършва след преместването си във Ваймар, е трагедията „Мария Стюарт“. По това време той изучава английски и шотландски исторически произведения, за да се запознае с живота на шотландската кралица, чиято съдба го пленява. Тя е родена през 1542 г., дъщеря на Джеймс V, който умира по-късно същата година. Докато майка ѝ управлява като регент, Мария е отгледана във Франция и е омъжена за наследника на френския трон, който по-късно става крал Франциск II. След смъртта и на майка си, и на съпруга си, тя се завръща в Шотландия през 1561 г., за да поеме регентството. Омъжва се за братовчед си Дарнли.

който се е отнасял малтретирано с нея и дори е убил нейния довереник Рицио, който се е ползвал с доверието на Мери. Това е внушило в нея дълбоко отвращение към Дарнли. Това е довело до обвинението ѝ в съучастие при убийството на Дарнли. Това подозрение изглеждало оправдано, защото по-късно тя се омъжила за граф Ботуел, за когото се смятало, че е убиец на Дарнли. Омразата на шотландците срещу тяхната кралица се засилила, особено след като тя се направила особено непопулярна, като управлявала стриктно според католическите принципи. Тя била принудена да абдикира от короната и да избяга в Англия. Там царувала кралица Елизабет. Елизабет мразела Мери, защото според определени правни обстоятелства Мери е можела да претендира за трона на Англия много по-лесно от самата Елизабет. Трагедията на Шилер започва с това, че Елизабет е третирана с опонентката си като затворник в замъка Фодърингей.

Въпреки твърдението си, че като кралица може да бъде съдена само от своите равни, Мери е изправена пред английски съд и обвинена в стремежи към английската корона. Тя е осъдена, въпреки че нейните секретари, Курл и Нау, чиито показания са цитирани, никога не са били изправени пред нея. Първоначално на Елизабет ѝ липсва смелостта да подпише смъртната присъда за омразния си враг. По време на колебанието ѝ двама мъже търсят начини да спасят Мери. Единият е граф Лестър, довереник на Елизабет, който също е пленен от чара на Мери. Той урежда среща между двете кралици. Тази среща на враждебно настроените жени представлява кулминацията на траура.

Пиесата започва. Мери първоначално преодолява нежеланието си и възнамерява да моли опонентката си за милост. Но когато среща само студенина и презрение, тя безмилостно се изправя срещу нея с всичките ѝ пороци и слабости. Сега съдбата на Мери е предопределена. Другият мъж, който иска да спаси Мери, е младата, страстна фигура, Мортимър, който крои заговор, който в крайна сметка се проваля. Чрез плана си той потапя нещастната жена, която страстно обожаваше, още по-дълбоко в разруха. Той предоставя още един претекст за смъртната присъда, която Елизабет подписва и която Бърли, проницателният държавник, бързо изпълнява. Шилер е характеризирал Мери Стюарт като жена, която въпреки многото грехове, които е извършила, предизвиква най-дълбокото ни съчувствие. Тя печели сърцата ни, въпреки че не можем да я освободим от моралната си преценка. Шилер е знаел как да изобрази страданието на жената по такъв начин, че да се съсредоточим предимно върху това страдание и по-малко върху по-тъмните страни на нейния характер.

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ „РАЗБОЙНИЦИТЕ“

Разбойниците “ е първата пиеса на Шилер. Цялата жажда за свобода на младия мъж е разгърната на нейните страници. Той противопоставя две личности: благородната, Карл Моор, който е подтикнат към престъпления от светската порочност, и презрената, братът на Карл, Франц, който е пример за всякакъв вид поквара. Карл е извършил няколко прегрешения в университета, които обаче са простими предвид младостта му и копнежа му за свобода. Той също така пледира...

В писмо с извинение Франц моли баща си за прошка. Той използва това, за да съсипе брат си. Той заблуждава както баща си, така и брат си, за да се измами за наследството, което по право би трябвало да принадлежи на Карл, по-големия брат. Той убеждава баща си, че Карл е извършил ужасно престъпление и му пише, че баща му го проклина. Карл, който се е надявал да получи прошката на баща си и да живее спокоен живот у дома с любимата си Амалия, е горчиво разочарован. Той се отчайва от човечеството и именно това отчаяние наистина го тласка по пътя на престъплението. Той се поставя начело на банда разбойници, възнамерявайки да изкорени престъпността чрез престъпление. Ясно е, че подобен план не може да успее. Въпреки че запазва благородния си характер дори по пътя на вината и дори успява да освободи баща си, когото дяволският Франц е затворил в кула, за да го отстрани от замъка, над който единствен възнамерява да управлява, Карл в крайна сметка трябва да си признае, че е било глупост да се опитва да се бори с несправедливостта с необузdana тирания. Затова се предава в ръцете на съда.

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ «ИНТРИГИ И ЛЮБОВ»

При най-тежки обстоятелства Шилер замисля и изпълнява плана за трагедията си „Интрига и любов“. Херцог Карл Ойген дори го наказва с двуседмичен арест, когато пътува до Манхайм без разрешение за първото представление на неговите „Разбойници“.

Той пътувал. По време на това време на затворничество и в последвалите си скитания той написал тази трагедия. Тя произтича от горчивите чувства на Шилер към неморалните условия сред висшите класи. За него, който искал да вижда във всеки човек само носител на човешко достойнство, било ужасяващо да види как благородникът гледа отвисоко на буржоазията и отказва да го смята за свой равен. Затова той изобразил сюжет, в който тези условия са особено ярко илюстрирани. Фердинанд, син на президента фон Валтер, обича Луиз Милър, дъщеря на градски музикант. Бащата на Фердинанд е постановил синът му да се ожени за лейди Милфорд, изоставената любовница на принца. Синът се различава от връстниците си по това, че отказва да признае всякакво различие между човешките същества. Фон Валтер прави всичко по силите си, за да разубеди сина си от връзката с Луиз, която той естествено не одобрява с най-категорични думи. Те прибегват до хитрост. Секретарят на президента, Вурм, убеждава Луиз да продиктува писмо, предназначено да лиши Фердинанд от доверието, което има към любовницата си. След това това писмо е подхвърлено на Фердинанд. Писмото е любовно писмо, адресирано до придворния маршал фон Калб. Дяволският план успява. Фердинанд е принуден да повярва, че любимата му го е предала. Той вече не може да живее, както не може да вярва в любовта и верността. Умира заедно с годеницата си. Твърде късно, едва когато двамата влюбени вече умират, Луиза разкрива на любимия си ужасната мрежа от лъжи, в която е оплетен.

Шилер изрази цялото си негодувание по завладяващ начин.

отвращението си от условията, които ненавиждаше в трагедията. Ето защо тя имаше такъв оглушителен успех, когато беше изпълнена. Хората бяха пленени от великолепната фигура на почтения градски музикант Милър, честен и пряк човек, който отказа да се преклони пред висшестоящите си и чието положение и семейно щастие бяха съсипани от машинациите на такива презрени фигури като президента фон Валтер и неговия секретар Вурм.

ВЪВЕДЕНИЕ КЪМ «ВАЛЕНЩАЙН»

Когато Шилер пише „История на Тридесетгодишната война“ в Йена, той се интересува предимно от личността на великия генерал Валенщайн. Именно Валенщайн избира за свой герой, когато се завръща към писането на поезия. Съдбата на този човек, който първо е оказал най-голяма услуга на своя император, а след това, когато амбицията му не е била удовлетворена, се е обърнал срещу него, не може да се вмести в една драма. Затова Шилер я представя в три свързани произведения, така наречената трилогия. Първата част, „Лагерът на Валенщайн“, изобразява лагерния живот по време на Тридесетгодишната война. Тя показва колко безкрайно са отдадени войниците на своя генерал. Изобразени са всякакви персонажи: типичният войник от онова време, който следва щастливата си звезда и не знае нищо друго, в „Бътлър и драгунът“; благородният войник, който идеално разбира професията си, в „Макс Пиколо-“...

мини; щастливият рицар, служещ ту тук, ту там, в първия стрелец и т.н. Всички тези разнообразни войнишки персонажи са обединени в решимостта си да застанат до Валенщайн във всяка ситуация, дори ако възникне разрыв между техния идол и императора. Те решават да заявят писмено на своя командир, че няма да го изоставят, каквото и да се случи. Събитията от живота на войниците са отлично преплетени с проповед, произнесена от капуцински монах в лагера за злото на войниците и неморалността на епохата. Втората част, „Пиколомини“, първо изобразява Валенщайн, докато чувства, че е достигнал върха на това, което изисква амбицията му. Уверен в късмета си, той дори се стреми към короната на Бохемия. Той може да постигне такива цели само като склучи съюз с враговете на императора. В началото той се колебае с този план по две причини. Първо, той не може веднага да реши да предаде императора си, въпреки че знае, че императорът отдавна гледа с подозрение на амбицията на генерала си. И второ, Валенщайн е суеверен. Той е предсказан от астролог. И възнамерява да не предприема никакви действия, докато астрологът не посочи подходящия момент. Генералите Ило и Терцки след това подвеждат останалите генерали да подпишат документ, в който се заклеват във вярност към Валенщайн, дори ако той изостави императора. Октавио Пиколомини, на когото императорът е възложил задачата да наблюдава Валенщайн, забелязва това. Чрез него се осъществява падането на Валенщайн. Синът на Октавио, Макс Пиколомини, обича

Дъщерята на Валенщайн, Текла, е изправена пред трудния избор между баща си и годеницата си. Резултатът е изобразен в третата част на драмата, „Смъртта на Валенщайн“. Валенщайн наистина се съюзява с шведите. Макс Пиколомини, който дотогава не можел да повярва, че великият човек може да извърши предателство , сега също скъсва с него и умира в битка . Октавио Пиколомини отчуждава най-верните последователи на Валенщайн . Валенщайн се чувства изоставен от всички. Той е принуден да се оттегли в крепостта Егер, където е убит.

ЧЕТИРИ БИОГРАФИИ

АРТУР ШОПЕНХАУЕР

Немската философия преди Шопенхауер

Годишите 1781 и 1807 обхващат епоха на ожесточени борби в развитието на немската наука . През 1781 г. Кант, със своята „Критика на чистия разум“, събужда съвременниците си от философския им сън и поставя загадки, които занимават умовете на водещите интелектуалци на нацията през следващия четвърт век. Дълбоко философско вълнение обзема участниците в тези интелектуални битки. Една школа на мисълта бързо сменя друга. Повърхностната яснота на разума, която е преобладавала във философската литература преди Кант, отстъпва място на научен плам, който постепенно се засилва в завладяващото красноречие на Фихте и поетичната енергия, с която Шелинг изразява научни идеи. Съзерцанието на това интелектуално движение разкрива картина на несравнимо интелектуално богатство, но също и на неспокоен, забързан импулс. Някои идеи са преждевременно пуснати в обществената сфера. Мислителите не са имали търпение да позволят на идеите си да узреят. Това неспокойно развитие кулминира с публикуването на първото голямо произведение на Георг Вилхелм Фридрих Хегел, „Феноменология на духа“, през 1807 г. Хегел завършва последната работа по тази книга в Йена в дните, когато ужасните военни сътресения през 1806 г. обгръщат града.

Събитията от следващите години не благоприятстват философските борби. Книгата на Хегел не прави веднага толкова силно, интелектуално стимулиращо впечатление, каквото Фихте и Шелинг имат при първите си изяви. Но и тяхното влияние постепенно намалява. И за двамата периодът на дейност в Йенския университет е най-блестящият в живота им. Фихте преподава там от 1794 до 1799 г., Шелинг от 1798 до 1803 г. Първият се мести от Йена в Берлин, защото обвинението в атеизъм, отправено срещу него от завистливи и неразбиращи хора, го довежда до конфликт с правителството на Ваймарската крепост. През зимата на 1804/5 г. той в Берлин той изнася лекциите си върху „Основи на съвременната епоха“, в които ефективно се застъпва за идеалистично мислене, а през зимата на 1807/08 г. – известните си „Обръщения към германската нация“, които оказват силно влияние върху укрепването на националните чувства. Като защитник на националните и либерални идеи, в чиято служба поставя мисълта и красноречието си, той постига по-значително въздействие през този период, отколкото чрез философските лекции, които изнася в Берлинския университет от основаването му през 1810 г. до смъртта си през 1814 г. Шелинг, който не успява да направи прехода от философска към политическа дейност, скоро изпада в пълна неизвестност след престоя си в Йена. През 1803 г. отива във Вюрцбург, а през 1806 г. – в Мюнхен, където работи върху развитието на идеите си, към които малцина все още проявяват интерес. До края на първото десетилетие на нашия век не е останала и следа от оживената философска дискусия, която революционният акт на Кант е предизвикал:

Ерата на Фихте и Шелинг е приключила, тази на Хегел още не е започнала. От 1806 до 1808 г. той води спокоен живот като редактор на бамбергски вестник, а след това до 1816 г. е ректор на Нюрнбергската гимназия. Едва с назначаването му в Берлин през 1818 г. започва огромното му влияние върху германския интелектуален живот.

Това характеризира обстоятелствата, с които се сблъсква Артур Шопенхауер, когато след бурна младост започва своето философско чиракуване през 1810 г. Той чува отзвук от възгледите на Фихте, Шелинг и особено на Кант от амвоните и от трудовете на съвременни философи. Начинът, по който Шопенхауер включва възгледите на своите велики предшественици, по-специално Кант и Фихте, в собствената си интелектуална рамка, става разбираем, когато се разгледа периодът от живота му преди да се занимава с философия.

Младостта на Шопенхауер

Артур Шопенхауер е роден на 22 февруари 1788 г. в Данциг. Баща му, Хайнрих Флорис Шопенхауер, е живял в този град като богат търговец. Той е бил човек с цялостно професионално образование, богат светски опит, рядка сила на характера и неукротимо чувство за независимост. Майка му, Йохана Хенриета, по рождение Трозинер, е била жизнерадостна, артистично настроена жена със силна склонност към социално взаимодействие, която лесно е успявала да задоволи благодарение на своята интелигентност и умствена гъвкавост. Хайнрих Флорис Шопенхауер е бил на 41 години.

Йохана е на 22 години, когато се ражда Артур, първото дете от брака им през 1785 г. През 1797 г. се ражда второто и последно дете, Адел. Родителите на философа не са били подтикнати към брак от пламенна страст. Но връзката им, основана на взаимно уважение, сигурно е била много щастлива. Йохана изразява това с думите: „Позволено ми беше да се гордея, че принадлежа на този човек, и аз бях. Не се преструвах, че обичам го по-пламенно, отколкото той самия го твърдеше.“ През 1793 г. дотогава свободният град Данциг е включен в пруската държава. Превръщането му в пруски поданик противоречи на принципите на Хайнрих Флорис Шопенхауер. Затова той емигрира в Хамбург със съпругата и детето си. В следващите години виждаме малкото семейство да пътува често. Причините за това са копнежът на Йохана за разнообразие в живота ѝ, за все нови впечатления, и намерението на съпруга ѝ да предаде на сина си възможно най-широките светски знания, основани на опит от първа ръка. Баща му беше решил, че Артур трябва да стане способен търговец и мъдър интелектуалец. Всички образователни мерки бяха предприети, имайки предвид тези принципи. Момчето получи първите си уроци в частен институт в Хамбург. И още на десетата си година той предприе дълго пътуване с баща си до Франция, където прекара следващите две години от живота си. След като Хайнрих Флорис Шопенхауер показа на сина си Париж, той го заведе в Хавър, за да го остави при свой бизнес приятел, Грегори дьо Близимер. Този приятел остави младия Шопенхауер заедно със собствения си...

Отглеждане на синове. Резултатът от това образование беше, че Артур, за голяма радост на баща си, се завърна като перфектно оформен млад французин, придобил много подходящи знания и толкова напълно забравил родния си език, че едва можеше да се разбира на него. Но дванадесетгодишното момче донесе и най-приятните спомени от Франция. На 31-годишна възраст той каза за този престой: „В този приветлив град, разположен на устието на Сена и морския бряг, прекарах най-щастливата част от детството си.“ След завръщането си у дома Артур Шопенхауер постъпи в частно училище-интернат за синовете на богати жители на Хамбург, ръководено от д-р Рунге. Там той беше обучаван на това, което е подходящо, за да направи учениците способни и социално образовани търговци. Латински език се изучаваше, чисто за привидност, по един час седмично. Артур Шопенхауер се наслаждаваше на това обучение почти четири години. Това, което му беше предадено тук за науките, му беше представено във форма, подходяща за практическите цели на бъдещия търговец. Но това беше достатъчно, за да събуди в него силно желание за научна кариера. Това никак не се харесало на баща му. Според него той бил поставен в неудобното положение да избира между две неща: настоящите желания на любимия си син и бъдещото му щастие. Защото само бедността и тревогата, а не щастието и задоволството, смятал Хайнрих Флорис Шопенхауер, могли да донесат научна професия. Да принуди сина си да се занимава с професия противоречило на природата на бащата, за когото свободата била едно от най-висшите блага на човечеството.

Но той смятал хитростта за допустима и целесъобразна, за да разубеди младия мъж от неговото намерение. Артър трябвало бързо да реши: или да се присъедини към родителите си на по-дълго пътешествие през голяма част от Европа и след завръщането си да се посвети окончателно на кариера в търговията, или да остане в Хамбург, за да започне веднага изучаването на латински език и да се подготви за академична кариера. Прекрасните очаквания, които идеята за пътуване събужда у младия Шопенхауер, го карат да потисне любовта си към науката и да избере професията, която харесва баща му. Това е решение, което бащата е предвидил, тъй като е бил добре запознат с желанието на сина си да види света. През пролетта на 1803 г. Артър Шопенхауер напуска Хамбург с родителите си. Следващата им дестинация е Холандия, след което пътуването продължава към Англия. След шестседмичен престой в Лондон, Артър е оставен за три месеца в Уимбълдън, за да научи задълбочено английски език от г-н Ланкастър. През това време родителите му пътуват до Англия и Шотландия. Престоят му в Англия внушава на Шопенхауер омразата към английския фанатизъм, която остава с философа през целия му живот, но също така полага основите за онова задълбочено овладяване на английския език, което по-късно му позволява да се явява като англичанин в разговор с англичани. Животът в пансиона в Ланкастър не се харесва на Шопенхауер. В писма до родителите си той се оплаква от скуката и скования, церемониален характер на англичаните. Обзема го общо неразположение, което, изглежда, може да бъде облекчено само чрез общуване с...

която той успя да разсее от любовта си към литературата, особено към произведенията на Шилер. От писмата на майка му научаваме, че тя се е притеснявала, че склонността на сина ѝ към четене на поезия може да притъпи чувството му за сериозност на живота. „Повярвайте ми“, пише му тя на 19 юли 1803 г., „самият Шилер никога нямаше да бъде това, което е, ако беше чел само поети в младостта си.“ От Англия семейство Шопенхауер пътува през Холандия и Белгия до Франция. Те отново посещават Хавър и прекарват по-дълъг период в Париж. През януари 1804 г. пътуването продължава към Южна Франция. Шопенхауер посещава Бордо, Монпелие, Ним, Марсилия, Тулон, островите Йер и Лион. От Лион пътешествениците отиват в Швейцария, след това в Швабия, Бавария, Виена, Дрезден и Берлин. Впечатленията, които Шопенхауер получава по време на пътуването, са дълбоки. В Париж той вижда Наполеон малко преди последният да завземе императорската корона (18 май 1804 г.). В Лион той е дълбоко развълнуван от гледката на определени места, които напомнят за ужасите на Революцията. И навсякъде, особено сцените на човешка мизерия, са били тези, които е съзерцавал с дълбоко състрадание към нещастните и потиснатите. Неописуемо чувство на скръб, например, го е обзело, когато е видял ужасната съдба на шест хиляди галерни роби в Баньо в Тулон. Той се е чувствал сякаш се взира в бездна от човешка мизерия. Но е бил изпълнен и с радост от съзерцанието на великолепните природни чудеса по време на пътуванията си, чувство, което в Швейцария, при вида на Монблан или Рейнския водопад близо до Шафхаузен, се е засилвало до възторг от величието на силата на природата. Защото по-късно той сравнява това в

В книга 3 от том II на основното си произведение Шопенхауер сравнява гения с могъщата алпийска планина, защото често наблюдаваното мрачно настроение на високо надарените умове му напомня за върха, обикновено обвит във воал от облаци, а особената жизнерадост, която понякога изригва от общо взето мрачното разположение на гения, му напомня за магическото сияние на светлината, което става видимо, когато воалът от облаци се разкъса рано сутринта и върхът се разкрие. Крякопланинските планини в Бохемия, които той посещава по пътя от Виена за Дрезден, също правят значително впечатление на Шопенхауер. От Берлин Хайнрих Флорис Шопенхауер започва пътуването си към дома, докато Артур пътува с майка си до родното си място Данциг, където е конфирмиран. В първите дни на 1805 г. вече седемнадесетгодишният младеж се завръща в Хамбург. Сега той трябва да спазва думата на баща си и да се посвети на търговската професия без съпротива. Той започва чиракуване при сенатор Йениш в Хамбург. Любовта към науките, веднъж събудена, не може да угасне. Чиракът търговец се чувства нещастен. След дългото пътуване, по време на което ежедневно пред любопитния му поглед се откриваха нови гледки, той не можеше да понесе монотонността на професионалната си работа; след безгрижния начин на живот през последните години, необходимата редовност в дейностите му изглеждаше като робство. Лишен от всякаква вътрешна ангажираност със задълженията на професията си, той вършеше само най-необходимото. Вместо това използваше всеки свободен момент, за да чете или да се отдаде на собствените си мисли и мечти. Всъщност, той дори прибегваше до хитри измами към господаря си, когато пътуваше, за да посещава лекциите *на* тогавашния...

по това време бил в Хамбург , искал да прекара няколко свободни часа в изучаване на френология.

Артур Шопенхауер се озовава в тази ситуация, когато през април 1805 г. животът на баща му престава внезапно след падане от таванско помещение . Дали мъжът, който е страдал от загуба на паметта през последните си седмици, е потърсил смъртта сам или я е срещнал случайно, остава неясно и до днес. Това събитие изостря и без това мрачното настроение на сина до такава степен, че граничи с истинска меланхолия. През 1806 г., след като ликвидира бизнеса, майка му се мести с дъщеря си във Ваймар. Тя копнее за интелектуалното стимулиране на този артистичен град. Копнежът на Артур за освобождение от мъчителните обстоятелства вече не среща външна съпротива. Той е свой собствен господар. Майка му не упражнява принуда. Въпреки това има причини, които му пречат веднага да се освободи от омразните окови след смъртта на баща си. Той обожава баща си. Беше против сърцето му да направи стъпка, която починалият никога не би одобрил. Непреодолимата мъка от внезапната загуба така парализира енергията му, че не може да се накара да вземе бързи решения. На всичкото отгоре той се смятал за твърде стар, за да предприеме предварителните проучвания, необходими за научна кариера. Неговото все по-нарастващо отвращение към търговската професия и убеждението, че пилее жизнената си енергия, изпълвали писмата му до майка му във Ваймар с оплаквания, така че тя сметнала за свой дълг да помоли приятеля си, известния изкуствовед Фернов, за съвет какво да направи за бъдещото щастие на сина си.

Фернов предал мнението си на приятеля си писмено. Той смятал осемнадесетгодишната възраст за пречка да се посвети на науките; всъщност дори твърдял, че именно в тази щастлива възраст „паметта и преценката се обединяват в зрялата сила на ума, позволявайки на човек да изпълнява предприетото с твърда решителност по-лесно и бързо и да придобива знания по-лесно, отколкото в по-ранен или по-късен етап от живота“. Шопенхауер, на когото майка му препраща писмото на Фернов, бил толкова развълнуван от съдържанието му, че се разплакал, когато го прочел. Думите на Фернов имали ефект на нещо напълно нехарактерно за него: да вземе бързо решение. Периодът от пролетта на 1807 г. до есента на 1809 г. бил достатъчен за Шопенхауер, за да придобие знанията, необходими за посещаване на университет. До началото на 1808 г. той живеел в Гота, където Дьоринг преподавал латински, а Якобс – немски. Останалата част от времето си прекарвал във Ваймар, където Фернов го запознал с италианската литература. Освен класическите езици, по които филологът Пасов и директорът Ленц са му били учители, той е изучавал математика и история. На 9 октомври се записва в университета в Гьотинген, за да учи медицина. Година по-късно преминава от медицина към философия.

Студентските години. Връзка с Кант и Фихте

Като личност, чиито черти на характера вече бяха ясно дефинирани, която, основавайки се на значими преживявания и богати познания за света, се е развивала в продължение на много

След като вече е изградил по-твърди позиции в живота си, Шопенхауер се заема с изучаване на философия. В началото на университетските си години той веднъж отбелязва на Виланд: „Животът е мъчително нещо; реших да посветя живота си на размисъл върху него.“ Животът го прави философ. Той определя и философските задачи, на чието решаване се посвещава. В това той се различава от своите предшественици: Кант, Фихте и Шелинг, както и от своя антипод Хегел. Това са философи, чиито задачи произтичат от съзерцанието на други перспективи. Мисленето на Кант получава своя решаващ тласък чрез потапяне в трудовете на Хюм; творчеството на Фихте и Шелинг е насочвано от критиките на Кант; мислите на Хегел също се развиват от тези на неговите предшественици. Следователно идеите на тези мислители са звена в една непрекъсната поредица от развития. Въпреки че всеки от гореспоменатите философи е търсил в стимулиращите чужди системи на мисъл онези семена, чието по-нататъшно развитие е съответствало точно на неговата индивидуалност, въпреки това е възможно да се проследи описаната поредица от развития чисто логически, без да се вземат предвид личните носители на идеите. Сякаш една мисъл е породила друга, без активното участие на човек. При Шопенхауер, от друга страна, от неговите преживявания, от прякото наблюдение на човешките условия и природните явления, за които пътуванията му са предоставили възможност, преди да узнае какво са мислили другите за живота на ума и действието на природата, възникват множество индивидуални съмнения и загадки.

Въпросите, поставени от Шопенхауер, са имали подчертано индивидуален характер, често зависим от случайността. Ето защо той заема изолирано място в немската философия. Той е черпил елементите за решаване на проблемите си отвсякъде: от съвременници и от философи от миналото. Въпросът защо тези елементи са се превърнали в компоненти на мисловна структура може да бъде отговорен само като се разгледа индивидуалната личност на Шопенхауер. Философските системи на Фихте, Шелинг и Хегел създават впечатлението, че са трябвало да следват Кант, защото са били логически изисквани от него; при Шопенхауер, от друга страна, човек може съвсем лесно да си представи, че щяхме да сме напълно лишени от историята на философията, ако животът на нейния създател е поел по различен път преди продуктивния му период поради някаква случайност. Именно този характер на идеите на Шопенхауер му придава особена привлекателност. Тъй като има своите източници в индивидуалния живот, той отговаря на философските нужди на много хора, които, без да търсят специализирани знания, въпреки това искат да чуят мнение по най-важните въпроси на живота.

философските изказвания на Шопенхауер са просто възгледи, облечени в научна одежда, които животът му преди философските му изследвания е оформил в него. Неговата отправна точка не е един-единствен принцип, от който може да се изведе цялата философска наука, а по-скоро отделни фундаментални възгледи за различни аспекти на световните събития, произтичащи от цялостността на неговата личност, възгледи, които едва по-късно се сливат в единно цяло. Следователно Шопенхауер сравнява своите...

данкендънвелт с кристал, чиито части се сливат от всички страни, за да образуват цяло.

Един от тези фундаментални възгледи се развива у Шопенхауер в резултат на влиянието, упражнявано върху него от неговия учител от Гьотинген, Готлоб Ернст Шулце. Шулце определя Кант и Платон като мислители, които младият философ трябва преди всичко да следва. Самият Шулце се представя като противник на Кант в труда си от 1792 г. „Енезидем“. Шопенхауер има щастието да бъде запознат с Кант от човек, който притежава и способността да привлича вниманието към противоречията, присъщи на този философ.

Кант се е стремял да открие условията, при които човешкото търсене на знания може да доведе до истини с безусловна и необходима сигурност. Лайбницианско-Волфианската философия, чийто последовател е бил Кант до задълбоченото си изучаване на трудовете на Хюм, е вярвала, че такива истини могат да бъдат изведени от чистия разум чрез чисто концептуално мислене. Тя е противопоставяла тези чисти истини на разума на емпиричното знание, получено чрез наблюдение на външната природа и *вътрешния* духовен живот. Според този възглед, последният не е съставен от ясни, прозрачни понятия, а по-скоро от объркани и неясни идеи. Следователно, тази философска школа на мисълта се е стремяла да развие най-ценните прозрения за дълбоките връзки между природните явления, природата на душата и съществуването на Бог от чисто рационални понятия. Кант се е придържал към тези възгледи, докато забележките на Хюм относно понятията за причина и следствие не разклатили убежденията му.

напълно разтърсен. Хюм (1711–1776) се стреми да докаже, че никога не можем да прозреем връзката между причина и следствие само чрез разум. Според Хюм, понятието за причинно-следствена връзка произлиза от опита. Ние възприемаме появата на огъня и впоследствие затоплянето на околния въздух. Безброй пъти сме наблюдавали една и съща последователност от тези възприятия. Свикваме с това и приемаме, че винаги ще наблюдаваме едно и също нещо, веднага щом са изпълнени едни и същи условия. Никога обаче не можем да получим обективна сигурност за това, защото не може да се разбере с помощта на прости понятия, че нещо задължително трябва да последва, защото нещо друго го предхожда. Опитът ни казва само, че до определен момент определено събитие винаги е имало конкретно следствие, но не че едното задължително трябва да причини другото и следователно няма да бъде различно в бъдеще. Всички наши знания за природата и нашия вътрешен живот са съставени от комплекси от идеи, които са се формирали в съзнанието ни въз основа на наблюдавани връзки между нещата и събитията. Самият разум не може да намери нищо, което би му дало правото да свързва една идея с друга, тоест да прави когнитивна преценка. От момента, в който Кант осъзнава значението на изследванията на Хюм, неговото мислене поема съвсем нова посока. Но чрез разсъжденията на Хюм той стига до различни заключения от самия Хюм. Той се съгласява с Хюм, че не можем да получим никаква представа за връзките, присъщи на нещата, само чрез разума. Какви закони

какво присъщо притежават нещата ; само самите неща могат да ни научат за тях. Той също така се съгласява с Хюм, че информацията, която опитът ни дава за взаимосвързаността на нещата, е лишена от безусловна и необходима сигурност. Кант обаче твърди, че имаме пълна сигурност, че нещата трябва да съществуват във връзката причина и следствие и в други подобни взаимоотношения. Кант не губи вярата си в абсолютно необходимото знание за реалността, дори след аргументите на Хюм. За него възниква въпросът: Как можем да знаем нещо абсолютно сигурно за взаимосвързаността на нещата и събитията в реалността, като се има предвид, че разумът не може да реши как нещата се отнасят едно към друго чрез присъщата им природа, а опитът не предоставя безусловно сигурна информация? Отговорът на Кант на този въпрос е: Необходимата връзка, в която възприемаме нещата и явленията, които наблюдаваме, не се крие в самите тях, а в нашата собствена организация. Ние не възприемаме такава връзка, защото едно събитие непременно произтича от друго, а защото нашето разбиране е така структурирано, че трябва да свързва нещата според понятията за причина и следствие. По този начин взаимоотношенията, в които нещата ни се струват, зависят не от самите неща, а от нас. Кант счита само усещанията за дадени от външна сила. Според него тяхното подреждане в пространството и времето и свързването им чрез понятия като причина и следствие, единство и множественост, възможност и действителност се осъществяват от нашия психичен организъм.

Сетивността е такава, че възприема усещанията само в пространството и времето, докато нашето разбиране може да ги схване само в специфични концептуални отношения. Следователно Кант вярва, че нашата сетивност и нашето разбиране предписват законите за тяхната взаимосвързаност на нещата и събитията. Всичко, което трябва да стане обект на нашия опит, трябва да се съобразява с тези закони. Изследването на нашата организационна структура разкрива условията, при които всички обекти на опита задължително трябва да се появят. От тази интуиция Кант извежда необходимостта да се придаде на опита характер, зависещ от човешките когнитивни способности. Ние не възприемаме нещата такива, каквито са сами по себе си, а по-скоро такива, каквито ни ги кара да ни изглеждат. Следователно нашият опит съдържа само привидности, а не неща сами по себе си. Кант е доведен до това убеждение от линията на мислене, стимулирана в него от Хюм.

Шопенхауер описва промяната, предизвикана в ума му от тези мисли, като духовно прераждане. Те го изпълват с още по-голямо удовлетворение, защото ги намира в пълно съответствие с възгледите на другия философ, към когото Шулце го е насочил, а именно тези на Пиато. Пиато казва: Докато се отнасяме към света само чрез възприятието, ние сме като хора, които седят толкова здраво вързани в тъмна пещера, че не могат да обърнат глава и не виждат нищо друго освен, на светлината на огън, горящ зад тях, на отсрещната стена, сенките на реалните неща, които преминават между тях и огъня, всъщност един на друг и всеки от самите себе си само сенките. Как тези сенки да...

Според Платон, нашите обекти на възприятие се отнасят към реалните неща по същия начин, както идеите, които са това, което наистина съществува. Обектите на възприятие възникват и изчезват, докато идеите са вечни. Шопенхауер открива същия възглед както у Кант, така и у Платон: че видимият свят няма истинско битие. Шопенхауер скоро приема това за неоспорима, всъщност за първата и най-универсална истина. За него то приема следната форма: Придобивам знание за нещата, доколкото виждам, чувам, чувствам и т.н., с една дума: доколкото ги представям. Един обект става мой обект на познание, което означава: той става мое представяне. Небето, земята и т.н. следователно са мои представи, защото нещото само по себе си, което им съответства, е станало мой обект само по силата на това, че е приело характера на представяне. От мисловните светове на Кант и Платон, Шопенхауер извлича семената за онези части от своята философска система, в които той третира света като представяне.

разграничението между привидността и „нещото само по себе си“ за най-голямото постижение на Кант; въпреки това, той намирал забележките на Кант за самото „нещо само по себе си“ за напълно погрешни. Тази грешка също така породила конфликта на Шулце с Кант. Според Кант, нещата сами по себе си са външните причини за усещанията, които възникват в нашите сетивни органи. Но как стигаме до предположението за такива причини, пита Шулце, а заедно с него и Шопенхауер. Причината и следствието са свързани само защото нашият организъм го изисква, и въпреки това тези понятия трябва да се приложат към област, която се намира отвъд нашия организъм? Могат ли нещата-

Трябва ли нашият организъм да бъде решаващ и отвъд това? Тези съображения накараха Шопенхауер да потърси различен път към „нещото само по себе си“ от този, поет от Кант.

Такъв път е очертан в „Теория на науката“ на Йохан Волфганг фон Фихте. Той достига най-зрялата си форма в лекциите, които Фихте изнася в Берлинския университет между 1810 и 1814 г. Шопенхауер заминава за Берлин през есента на 1811 г., за да продължи обучението си. „Той слушаше много внимателно лекциите на Фихте по неговата философия“, заявява той по-късно в биографичния очерк, който представя на философския факултет в Берлин, когато търси място като частен преподавател. Научаваме съдържанието на лекциите на Фихте от неговите „Пълни съчинения, том 2“ и от посмъртните му трудове, том 1. „Теорията на науката“ изхожда от понятието за знание, а не от това за битие. Защото човечеството може да научи за битието само чрез знание. Знанието не е нещо мъртво или завършено, а по-скоро жив процес на ставане. Обектите на познанието възникват чрез неговата дейност. Характерно за ежедневното съзнание е, че то възприема обектите на познанието, но не и техния произход. Прозрението за този произход осенява онези, които размишляват върху собствените си действия. Такъв човек вижда как самият той създава целия свят, съществуващ в пространството и времето. Това творение, според Фихте, е факт, който човек забелязва веднага щом обърне внимание. Човек обаче трябва да притежава орган, способен да възприема знанието, докато то се предава, точно както трябва да има око, за да вижда цветовете. За тези, които притежават този орган, сетивният свят изглежда като

Същества на знанието, възникващи и изчезващи заедно със знанието. Техните обекти не са постоянни същества, а мимолетни образи. Производството на тези образи може да бъде наблюдавано от всеки индивид само в себе си. Чрез самосъзерцание всеки човек разпознава в нещата, дадени на неговото познание, свят от образи, създадени от самите него. Това е просто субективна илюзия, чието значение не се простира отвъд отделния човек. Възниква въпросът: Дали тези образи са единственото същество? Дали самите ние не сме нищо друго освен тази дейност, която произвежда илюзия? На въпроса може да се отговори, като се размисли върху собствените морални идеали. Очевидно е, че те са предназначени да бъдат реализирани. И също така е абсолютно сигурно, че те трябва да бъдат реализирани не само от този или онзи отделен човек, а от всички човешки същества. Тази необходимост е присъща на съдържанието на тези идеали. Те са единство, обхващащо всички индивиди. Всеки човек ги преживява като задължение. Те могат да бъдат реализирани само чрез волята. Ако обаче изразите на волята на индивидите трябва да се съгласуват в единен световен ред, те трябва да бъдат основани на единна универсална воля. Това, което желае във всеки индивид, е по същество същото като това, което желае във всички останали. Това, което волята постига, трябва да се появи във физическия свят; той е арената на нейната дейност. Това е възможно само ако нейните закони са такива, че могат да обхванат дейността на волята. Трябва да има изначално съответствие между движещите сили на физическия свят и волята. По този начин теорията на науката води до единен световен принцип, който се проявява във физическия свят.

Далеч отвъд обикновената сила, в моралния ред се проявява като воля. Веднага щом човек открие волята в себе си, той получава убеждението, че съществува свят, независим от неговата индивидуалност. Волята не е знание на индивида, а по-скоро форма на битие. Светът е едновременно знание и воля. В осъществяването на моралните идеали волята придобива съдържание и доколкото човешкият живот участва в това осъществяване, тя достига абсолютна стойност, която не би притежавала, ако съществуваше само в образите на познанието. Фихте вижда във волята „нещото само по себе си“, независимо от познанието. Всичко, което знаем за света на битието, е, че той е воля.

гледната точка, че волята, която човек среща в себе си, е „нещо само по себе си“. Той също вярва, че в нашето знание ние притежаваме само образите, които самите ние създаваме, но в нашата воля имаме същество, независимо от нас. Волята трябва да остане, когато знанието угасне. Активната воля се проявява чрез действията на моето тяло. Когато организъмът извършва действие, волята е тази, която го тласка към това. Сега аз също научавам за действията на моето тяло чрез моето знание, което формира образ за мен за тях. Шопенхауер казва, в съответствие с израза, който е използвал, за да предаде основния възглед на Кант (вж. стр. 245): Аз представям тези действия. На това мое представяне съответства едно същество, независимо от мен, което е волята. Това, което знаем за дейността в собственото си тяло, Шопенхауер се стреми да демонстрира и за тази на останалата част от природата: че според своето битие тя е воля. Този възглед за волята е вторият от елементите, които съставляват философията на Шопенхауер.

До каква степен учението на Шопенхауер за волята е възникнало под влиянието на Фихте, не може да се определи поради липсата на исторически доказателства. Самият Шопенхауер отрича каквото и да е влияние от своя берлински учител. Той намирал методите на преподаване и писане на Фихте за отвратителни. Въпреки това, предвид поразителното съгласие на възгледите на двамата философи и факта, че Шопенхауер е слушал внимателно лекциите на Фихте и дори веднъж е водил оживен дебат с него по време на консултация, е трудно да се отхвърли идеята за подобно влияние. Следователно, първоначалните импулси, които Шопенхауер е следвал, когато е изградил своята система на мислене върху двата принципа „Светът е моето представяне“ и „Светът е воля“, се намират в Гьотинген и Берлин.

Влиянието на Гьоте

През пролетта на 1813 г. Шопенхауер напуска Берлин поради възмущенията на войната и отива през Дрезден във Ваймар. Не харесва условията в дома на майка си; затова първоначално се установява в Рудолщат. През лятото на 1813 г. той разработва част от теорията си за представите. Всички наши представи са обекти на нашия познаващ субект. Но нищо, което съществува самостоятелно, нито нещо единично или изолирано, не може да стане обект за нас. Представите се намират в закономерна връзка, която им е дадена от нашата познавателна способност и която, по своята форма, може да бъде разпозната от своята природа. Представите трябва да се намират в такава връзка едно с друго, че да можем да кажем: *едното* е основано на другото. Основание и

Следствието е общата форма на връзката между всички идеи. Съществуват четири вида обосновка: основание на ставане, на познание, на битие и на воля. В „ставането“ една промяна е основана във времето от друга; в познанието - преценка от друга или от опит; в битието - позицията на част от времето или пространството от друга; във волята - действие от мотив. Шопенхауер дава подробен отчет за това, което има да каже за тези твърдения, в трактата си „Върху четирикратния корен на принципа на достатъчното основание“, за който получава докторска степен по философия от университета в Йена на 2 октомври 1813 г. През ноември същата година той се завръща във Ваймар, където остава до май 1814 г. и живее в тясна връзка с Гьоте. Гьоте е прочел първото произведение на Шопенхауер и е толкова заинтересован от автора, че лично го запознава с теорията на Гьоте за цветовете. Шопенхауер установява, че има най-пълно съответствие между неговите философски убеждения и теорията на Гьоте за цветовете. Той решава да обоснове това в отделен трактат, чието писане започва след преместването си във Ваймар. Кант предприема пътуването си до Дрезден през май 1814 г. През това време се оформят и мислите му за природата на сетивното възприятие. Кант вярва, че усещанията възникват от стимулирането на сетивата от „неща сами по себе си“; това са прости впечатления от цвят, светлина, звук и т.н. Тъй като те идват отвън, те все още не са подредени в пространството и времето. Този ред се основава на система от сетивно възприятие. Външните сетива подреждат усещанията в пространството, а вътрешното чувство – във времето. Чрез това

Възниква интуицията. Разумът, според своята природа , след това подрежда тези интуиции според понятията за причина и следствие, единство, множественост и т.н. Чрез този процес от индивидуалните интуиции се формира кохерентен опит. Шопенхауер намира сетивата за напълно неподходящи за генериране на интуиция. Сетивата не съдържат нищо друго освен усещане. Цветните усещания, например, възникват чрез въздействие върху ретината в окото. Те са процеси в *организма* . Следователно, те могат да бъдат възприемани директно само като състояния на тялото и в него. Вътрешното чувство първоначално подрежда усещанията във времето, така че те постепенно да влязат в съзнанието. Те придобиват пространствени отношения едва когато се разбират като следствия и от тях се изведе външна причина. Подреждането според причината и следствието е задача на разума. Разумът разглежда усещанията като следствия и локализира причините им в пространството. Той завладява материала на усещанията и изгражда интуиции в пространството от него. Следователно те са изцяло дело на разума, а не на сетивата*. Тъй като обектите, видени и докосвани в пространството, са конструирани от сетивни възприятия, те не могат да бъдат изведени от тях. Следователно, цветовете, които са усещания, не могат да бъдат изведени от обекти, както прави Нютон. Те възникват през окото и трябва да бъдат обяснени със структурата на окото. Трябва да се покаже как ретината обработва цветовете-

* Предложих критика на този възглед в книгата си „Философията на свободата: Очертания на един съвременен светоглед“, 1894 г.

е получил ръкописа от автора за преглед през 1815 г.

Основната работа

Шопенхауер остава в Дрезден до септември 1818 г. Това време е посветено на изпълнението на основното му произведение „Светът като воля и представяне“. Нови идеи са добавени към тези, които е развил в Гьотинген, Берлин и Ваймар и първоначално са записани в кратки афоризми. Фрауенщет публикува редица от тези афоризми в книгата си „От литературното наследство на Шопенхауер“. Шопенхауер е живял при особено щастливи обстоятелства, докато ги е писал. Общуването му с литературни фигури, които са го ценели високо заради способностите му, е стимулирало творчеството му. Художествената галерия и колекцията от антични статуи са задоволили естетическите му нужди и са оживили размислите му върху изкуството и художественото творчество. От март 1817 г. до март 1818 г. той синтезира отделните идеи на своята философия в едно цяло. Размислите върху възприятието, вече съдържащи се в труда му за цветовете, също така формират началото на „Светът като воля и представяне“. Умът създава външния свят и свързва неговите явления според закона за причината и следствието, който има споменатите четири форми.

Кант приписва дванадесет начина на свързване (категории) на разбирането; Шопенхауер може да разпознае само този на причина и следствие (причинно-следствена връзка). Чрез разбирането имаме интуитивния свят. Наред с разбирането, разумът също е активен в човешките същества. Той формира понятия от интуиции. Търси общите черти на различните интуиции и формира абстрактни единици от тях. По този начин той обединява по-големи части от опита под една мисъл. По този начин хората не живеят просто в своята непосредствена, настояща интуиция, но могат да правят заключения за бъдещето от минали и настоящи събития. Те получават общ поглед върху живота и могат също така да подредят действията си съответно. Това ги отличава от животните. Животните със сигурност имат интуиции, но нямат понятия за разум. Те са решени да действат според впечатленията на непосредственото настояще. Човешките същества действат според разума си. Но разумът не може да генерира съдържание от себе си. Той е просто отражение на интуитивния свят. Следователно, той не може да създаде морални идеали, независими от опита, които да блестят като безусловно командващ императив за действие, както твърдят Кант и Фихте. Правилата, по които хората регулират действията си, са извлечени от техния житейски опит. Разбирането и разумът се намират в мозъка. Без мозък няма възприятия и няма понятия. Целият свят от идеи е феномен на мозъка. Сама по себе си съществува само волята. Тя не съдържа морални идеали; ние я познаваме само като тъмен импулс, като вечен стремеж. Тя поражда мозъка и по този начин разбирането и разума.

Мозъкът

Създава се обективният свят, който човечеството наблюдава като опит, подчинен на принципа на достатъчното основание. Представите са подредени пространствено и времево. В този ред те съставляват природата. Волята е безпространствена и безвремева, защото пространството и времето са създадени от когнитивното съзнание. Следователно волята е единство сама по себе си; тя е една и съща във всички проявления. Като привидност светът се състои от множество неща или индивиди. Като нещо само по себе си, той е цяло. Индивидите възникват, когато съзнанието, като субект, се изправя срещу обекта и го разглежда според принципа на достатъчното основание. Но има и друга перспектива. Човечеството може да отиде отвъд обикновения индивид. То може да търси в отделното нещо това, което е независимо от пространството, времето и причинно-следствената връзка. Във всеки индивид има нещо трайно, което не е ограничено до отделния обект. Конкретният кон е обусловен от причините, от които е произлязъл. Но в коня има нещо, което остава, дори ако конят бъде унищожен. Този траен елемент не се съдържа само в този конкретен кон, а във всеки кон. То не може да бъде предизвикано от причините, които водят само до съществуването на този един, специфичен кон. Трайният елемент е идеята за коня. Причините възплъщават тази идея само в един индивид. Следователно идеята не е подвластна на пространство, време или причинно-следствена връзка. По този начин тя е по-близо до волята, отколкото до индивида. В природата идеята никъде не се съдържа директно. Човешките същества я възприемат само когато пренебрегват индивидуалността на нещата. Това се случва чрез въображението. Материалното възплъщение на идеите е...

Изкуство. Художникът не копира природата, а по-скоро отпечатва върху материята това, което въображението му възприема. Музиката е изключение. Тя не възплъщава идеи. Защото дори идеите да не се съдържат директно в природата, въображението може да ги извлече от нея само като търси трайното в отделните хора. Това са моделите на изкуството. Но музиката няма модел в природата. Музикалните произведения на изкуството не изобразяват нищо в природата. Човешките същества ги създават от себе си. Тъй като в тях няма нищо, което биха могли да изобразят, освен представи и идеи, освен волята, музиката е пряк образ на волята. Тя говори толкова силно на човешката душа, защото е възплъщение на това, което представлява най-съкровено същество, истинската същност на човечеството. Този възглед за музиката се корени в идеи, които откриваме у Шопенхауер много преди неговото занимание с философия . Като чирак на търговец от Хамбург, той пише на майка си: „Как небесното семе намери място на нашата твърда почва, където нуждата и липсата се борят за всеки сантиметър? Ние сме прогонени от първичния дух и не сме предназначени да го достигнем... И все пак един състрадателен ангел се е застъпил за небесното цвете за нас и то стои гордо в цялата си слава, вкоренено в тази почва на мизерията. – Пулсът на божествената музика не е преставал да бие през вековете на варварство и в него остава непосредствено ехо на вечното, разбираемо за всяко чувство и дори надхвърлящо порока и добродетелта.“ Тази младежка визия ни се явява във философска форма в основното произведение на Шопенхауер.

Същият пасаж от писмото съдържа и мисъл, която е придобила научна форма в последния раздел на книгата „Светът като воля и представяне“: идеята за всеобщото световно страдание и нищожността на съществуването. Волята е вечен стремеж. В своята природа тя никога не може да бъде удовлетворена. Защото, ако достигне цел, тя трябва незабавно да премине към нова. Ако спре да се стреми, тя вече не би била воля. Тъй като човешкият живот е по същество воля, в него няма удовлетворение, а само вечен копнеж за нея. Лишаването причинява болка. Следователно това е необходимо свързано с живота. Всяка радост и всяко щастие могат да се основават само на измама. Удовлетворението е възможно само чрез илюзия, която се разрушава чрез размисъл върху истинската природа на света. Светът е нищожност. Само този, който напълно разбира това, е мъдър. Съзерцанието на вечните идеи и тяхното въплъщение в изкуството може за момент да надхвърли нещастieto на света, защото естетически ценящият човек се потапя в *тези* идеи и не знае нищо за собственото си страдание. Той се държи чисто по когнитивен, неволен и следователно нестрадателен начин. Страданието обаче се завръща веднага щом човек бъде хвърлен обратно в ежедневието. Единственото спасение от нещастieto е да спреш напълно да желаш, да угасиш волята в себе си. Това се постига чрез потискане на всички желания, чрез аскетизъм. Мъдрият човек ще угаси всички желания в себе си, напълно отричайки волята си. Той не познава мотив, който би могъл да го принуди да желае. Стремежът му е насочен единствено към едно нещо: освобождение от живота. Това вече не е мотив, а спокойствие.

Всеки отделен акт на воля се определя от всеобщата воля и следователно е несвободен; само всеобщата воля не е определена от нищо и следователно е свободна. Само отрицанието на волята е акт на свобода, защото може да бъде предизвикано не от един-единствен акт на воля, а от самата единична воля. Всяка индивидуална воля е воля на един-единствен мотив и следователно е утвърждение на волята.

Самоубийството не води до отричане на волята. Самоубиецът унищожава само своята индивидуалност; не самата воля, а само едно от проявленията на волята. Аскетизмът обаче не унищожава само индивида, а самата воля в индивида. В крайна сметка той трябва да доведе до пълното унищожение на цялото битие, до освобождение от всяко страдание. Когато волята изчезне, всяко проявление е унищожено. Тогава светът навлиза във вечен покой, в нищото, в което единствено няма страдание и следователно блаженство.

Волята е единство. Тя е една и съща във всички същества. Човекът е индивид само на пръв поглед; в битието си той е просто израз на универсалната воля на света. Един човек не е истински отделен от друг. Това, което единият страда, другият също трябва да го счита за свое собствено страдание; той трябва да го страда заедно с него. Състраданието е израз на факта, че никой няма специално страдание, а по-скоро всеки чувства универсалното страдание. Състраданието е основата на морала. То разрушава егоизма, който има за цел само да облекчи собственото страдание. Състраданието води до начин на действие у хората, насочен към премахване на страданието на другите. Моралът не се гради върху принципи, които разумът си дава, а върху състраданието, тоест върху

чувството. Всеки разум...

Шопенхауер отхвърля морала. Неговите принципи са абстракции, които водят до морални, безкористни действия само чрез връзка с реална движеща сила: състраданието.

Доктрините на Шопенхауер за изкуплението и състраданието произлизат от неговата теория за волята под влияние на индийската мисъл: брахманизма и будизма. Шопенхауер за първи път се занимава с индийски религиозни идеи във Ваймар през 1813 г. под ръководството на ориенталистът Фридрих Майер. Той продължава тези изследвания в Дрезден. Там прочита произведението „Ournek'hat“, което персийски принц превежда от индийски на персийски през 1640 г., а латински превод на французина Анкетил Дюперон се появява между 1801 и 1802 г. Според брахманизма всички индивидуални същества произхождат от първично същество, към което се връщат в хода на световния процес. Индивидуализацията поражда зло и световно страдание, които ще бъдат унищожени веднага щом съществуването на индивидуалните същества престане и остане само първичното същество. Според будизма всяко съществуване е свързано със страданието. Това същество не би било унищожено, дори ако имаше само едно-единствено първично същество. Само унищожението на цялото съществуване чрез отричане и потискане на страстите може да доведе до спасение, до Нирвана, тоест до унищожение на цялото битие.

В края на 1818 г. (с отпечатана година 1819) „Светът като воля и представяне“ е публикувана в Лайпциг от Брокхаус. През същата година Хегел е назначен в Берлин. Хегел е застъпвал възглед, напълно противоположен на този на Шопенхауер. Това, което за Шопенхауер е било просто размисъл...

Разумът, който може да създаде разбиране за реалността, е за Хегел източникът на всяко знание. Чрез разума човечеството схваща битието в истинската му форма; съдържанието на разума е съдържанието на битието; светът е проявление на разума и следователно животът е безкрайно ценен, защото е представяне на разума. Тази доктрина скоро се превръща в преобладаващата философия на времето и остава такава до около средата на века, когато трябва да отстъпи място на господството на естествените науки. Те не се стремят да основават нищо на разума, а всичко на опита. Разцветът на хегеловата философия предотвратява всякакво влияние от Шопенхауер. Шопенхауер остава напълно игнориран. През 1835 г., в отговор на запитване от Брокхаус относно продажбите на основното му произведение, Шопенхауер получава отговор, че произведението изобщо не е намерило разпространение. Голяма част е трябвало да бъде изхвърлена като отпадъчна хартия.

Престой в Берлин

След като завършва „Светът като воля и представяне“, Шопенхауер напуска Дрезден и пътува до Италия. Посещава Флоренция, Болоня, Рим и Неапол. На връщане получава новина в Милано от сестра си, че търговската къща в Хамбург, в която майка му и сестра му са инвестирали цялото си състояние (а самият Шопенхауер само част от него), е спряла плащанията. Това преживяване го кара да обмисли търсенето на работа, тъй като не иска да бъде зависим от доста несигурните си финансови активи. Връща се в Германия и се квалифицира като университетски преподавател в Берлинския университет. Обявява следните курсове за летния семестър на 1820 г.

Лекцията му е озаглавена: „Цялостността на философията, т.е. учението за същността на света и човешкия дух“. Като академичен преподавател, както и писател, той не е в състояние да окаже влияние редом с Хегел. Затова впоследствие не изнася повече лекции, въпреки че продължава да ги обявява в каталога си с лекции до 1831 г. Чувства се нещастен в Берлин; местоположението, климатът, обкръжението, начинът на живот и социалните условия – всичко му е неприятно. Освен това е напълно разкъсван от финансовия спор с майка си и сестра си. Самият той не е загубил нищо чрез умело маневриране; майка му и сестра му обаче губят 70 процента от състоянието си. Огорчен от липсата на признание, от самотата и отчуждението от семейството си, той напуска Берлин през май 1822 г. и прекарва няколко години в пътешествия. Пътува през Швейцария до Италия, прекарва една зима в Трир, цяла година в Мюнхен и се завръща в Берлин едва през май 1825 г. През 1831 г. се премества във Франкфурт на Майн. Той бяга от холерата, която тогава върлувала в Берлин и от която се страхувал особено, защото в навечерието на Нова година от 1830 до 1831 г. сънувал сън, който сякаш предвещавал скорошната му смърт.

Създаването на последните стъпала и нарастващата слава

С изключение на периода от юли 1832 г. до юни 1833 г., когато Шопенхауер търси възстановяване от болест в Манхайм, той прекарва остатъка от живота си във Франкфурт в пълно уединение, изпълнен с дълбоко негодувание към възрастта си, която има толкова малко разбиране за неговите творения.

Той показва, че живее единствено в собствения си свят на мисли и работа, осъзнавайки , че не работи за своите съвременници, а за бъдещо поколение. През 1833 г. той пише в ръкописната си книга: „Моите съвременници не трябва да вярват, че сега работя за тях: ние нямаме нищо общо помежду си; не се познаваме; подминаваме се като непознати. – Пиша за онези хора като мен, които живеят и мислят тук-там в течение на времето, общувайки помежду си само чрез произведенията, които са оставили след себе си, и по този начин бидейки си утеха.“

С публикуването на „Светът като воля и представяне“ идеите на Шопенхауер приключват. Публикуваните от него по-късно творби не съдържат нови фундаментални идеи, а само разширения на вече съдържащото се в основното му произведение, както и дискусии за връзката му с други философи и възгледи по специфични въпроси на науката и живота, от гледна точка на неговия мироглед.

съюзник в естествените науки в борбата за своите идеи. В университетите в Гьотинген и Берлин той придобива задълбочено научно образование, наред с философските си изследвания, и по-късно се запознава добре с всички постижения в разбирането на природата. Въз основа на тези изследвания той формира мнението, че естествената наука се движи в такава посока, че в крайна сметка ще стигне до резултатите, които самият той е открил чрез философската мисъл. Той се опитва да предостави доказателство за това в труда си от 1836 г. „Волята в природата“. Цялата естествена наука се състои от две...

Те са извлечени от описанието на природните сили и обяснението на природните закони. Природните *закони* обаче не са нищо друго освен предписанията, които способността на въображението налага на явленията. Тези закони могат да бъдат обяснени, защото не са нищо повече от формите на пространство, време и причинно-следствена връзка, които произтичат от същността на възприемащия субект. Природните сили не могат да бъдат обяснени, а само описани такива, каквито се представят за наблюдение. Ако човек следва описанията, които естествените учени дават на природните сили – гравитация, магнетизъм, топлина, електричество и др. – вижда, че тези сили не са нищо повече от начините на действие на волята на различни нива.

В същия дух, както Шопенхауер предоставя по-подробно изложение на доктрината си за волята в „Волята в природата“, така и той разширява възгледите за свободата на волята и основата на морала, съдържащи се в основния му труд, в есето си „Двата фундаментални проблема на етиката“. Книгата е съставена от две есета, носители на награди: едното върху „Свобода на волята“, което е удостоено с награда от Норвежката академия на науките през 1839 г., и другото върху „Основа на морала“, което е написано по молба на Датската академия, но не е удостоено с награда от тях.

Това, което Шопенхауер все още е имал да каже на света, се съдържа в последната му книга „*Parerga and Paralipomena*“, публикувана през 1851 г. Тя представя поредица от есета върху философията, психологията, антропологията, религията и мъдростта в стил, който пленява читателя, защото той не се сблъсква просто с твърдения и абстрактни доказателства, а по-скоро с

отчетлива индивидуалност през цялото време.

Той прозря мисленето на Шопенхауер, чиито мисли извират не само от главата, а от цялата личност, и който се стреми да докаже своите възгледи не само чрез логика, но и чрез чувство и страст. Този характер на последното произведение на Шопенхауер, както и на произведенията на някои последователи, които философът вече е спечелил през 40-те години на 19-ти век, означава, че в здрача на живота си той може да каже за себе си: Моето време дойде. Човекът, който е бил игнориран в продължение на десетилетия, става широко четен писател през втората половина на века. Още през 1843 г. Ф. Доргут публикува произведение: „Фалшивият корен на идеалния реализъм“, в което нарича Шопенхауер „първият истински систематичен мислител в цялата история на литературата“. Това е последвано през 1845 г. от... Други произведения на същия автор включват „Шопенхауер в неговата истина“. Фрауенщет също работи като писател, за да разпространява доктрината на Шопенхауер. През 1844 г. той публикува „Писма върху философията на Шопенхауер“. Особено впечатляваща обаче е статията на Джон Оксфорд в „Westminster Review“ от април 1853 г., която Ото Линднер е превел и публикувал във Vossische Zeitung под заглавие „Немска философия в чужбина“. В нея Шопенхауер е описан като философски гений от първа класа; дълбочината и богатството на идеите му са демонстрирани чрез отпечатване на откъси от неговите произведения. Самият Линднер става ентусиазиран защитник на доктрината на Шопенхауер чрез своите „Parerga and Paralipomena“, на които успява да окаже голяма услуга чрез позицията си на редактор на Vossische Zeitung. Дейвид Ашър, по-специално, насърчава разбирането на идеите на Шопенхауер за музиката чрез статии в немски и английски списания. И

тези идеи за музиката превърнаха Рихард Вагнер в един от най-пламенните почитатели на Шопенхауер, човек, който проправяше нови пътища за музикалното изкуство. За Вагнер тези идеи бяха като ново евангелие. Той виждаше в тях най-дълбоката философия на музиката. Художникът, който се стремеше да изрази най-дълбоките мистерии на съществуването чрез музикален език, чувстваше духовно родство с философа, който обяви музиката за образ на световната воля. През декември 1854 г. композиторът изпрати на философа във Франкфурт текста на своя „Пръстен на Нибелунга“ с ръкописното посвещение: „От благоговение и благодарност“, след като Шопенхауер малко преди това отказа да посети Вагнер в Цюрих.

Шопенхауер успява да наблюдава нарастването на славата си още около десетилетие. На 21 септември 1860 г. той умира внезапно в резултат на белодробен инсулт.

Библиографска и текстова обработка

Последните издания на произведенията на Шопенхауер, публикувани приживе, са: „Четирикратният корен на принципа на достатъчното основание“, 2-ро издание 1847 г.; „Светът като воля и представяне“, 3-то издание 1859 г.; „Волята в природата“, 2-ро издание 1854 г.; „Двата основни проблема на етиката“, 2-ро издание 1860 г.; „Parerga and Paralipomena“, 1-во издание 1851 г.; „Зрение и цветове“, 2-ро издание 1854 г. Шопенхауер подготвя латински превод на последното произведение през 1829 г. за „Scriptores Ophthalmologie minores“, който е публикуван в третия том на това списание през 1830 г. под заглавие „Theoria colorum physiologica“.

Изглежда, че след смъртта на Шопенхауер, Юлиус Фрауенщет , в съответствие с последното завещание на философа, поръчва нови издания на неговите произведения, за които използва ръкописните му документи. Те се състоят от ръкописни книги и преплетени лични копия на произведенията. Ръкописните книги са: „Пътепис“ (започнат през септември 1818 г.), „Фолиант“ (започнат през януари 1821 г.), „Портфейл“ (започнат през май 1822 г.), „Квартант“ (започнат през ноември 1824 г.), „Адверсария“ (започнат през март 1828 г.), „Книга за холерата“ (написана, докато бяга от холера, започната през септември 1831 г.), „Когитата“ (започнат през февруари 1830 г.), „Пандекта“ (започнат през септември 1832 г.), „Спицилегия“ (започнат през април 1837 г.), „Сенилия“ (започнат през април 1852 г.) и лекциите на Шопенхауер, изнесени в Берлин. Тези ръкописни книги, както и преплетените страници на личните копия, съдържат допълнения от Шопенхауер, които той е възнамерявал да включи в по-късни издания на своите произведения, заедно с бележки върху философски произведения, афоризми и т.н. Това, което не е могло да се използва за новите издания, е публикувано от Фрауенщет през 1864 г. под заглавие: „Из ръкописните документи на Артур Шопенхауер: Есета, бележки, афоризми и фрагменти“. След смъртта на Фрауенщет през 1879 г. ръкописните книги стават собственост на Кралската библиотека в Берлин, докато преплетените лични копия преминават в частни ръце. За всяко пълно издание на произведенията на Шопенхауер, принципът на Фрауенщет като цяло трябва да се спазва: „Процедирах по такъв начин, че включвам допълненията в текста само когато...“

„Включил съм допълнения само когато след внимателно обмисляне съм намерил място за тях, където те се вписват безпроблемно не само по отношение на съдържанието, но и по отношение на формата, тоест по отношение на дикцията; във всички останали случаи обаче, когато или строгият поток на мисълта, или приятната структура на изреченията на текста не са позволявали включването им, съм ги поставил на най-подходящото място, или като бележки по-долу, или като приложения след текста.“ Фрауенщет обаче понякога не е прилагал този принцип достатъчно стриктно. Следователно в настоящото пълно издание всички онези допълнения, които Фрауенщет е включил в текста, са премахнати и са преместени в бележките, които може да се предположи, че Шопенхауер, според строгите изисквания, които е поставил към стила, никога не би включил в първия си проект, а само след пълна редакция. Относно подредбата на писанията на Шопенхауер в пълно издание, трябва да се вземат предвид няколко от неговите твърдения: В писмо до Брокхаус от 8 август 1858 г. той говори за следния ред, в случай че се наложи пълно издание: 1. Светът като воля и представяне. 2. Парерга. 3. Четирикратен корен; Воля в природата; Фундаментални проблеми на етиката; Зрение и цветове. Въпреки това, до 22 септември същата година той вече беше променил решението си. Искаше да постави Парергата в края и да предшества писанията, изброени по-рано в точка 3. Както виждаме, Шопенхауер се колебаеше относно подредбата. Следователно настоящото пълно издание следва инструкциите, които той е дал в черновата на предговора към пълното издание относно реда, в който трябва да се четат неговите произведения.

Следната подредба съответства на тази информация: 1. Четирикратен корен на принципа на достатъчното основание. 2. Светът като воля и представяне. 3. Волята в природата. 4. Фундаментални проблеми на етиката. 5. Parerga и Paralipomena. След тези писания е трактатът „Виждане и цветове“, за който Шопенхауер казва в същия пасаж, че той „стои сам по себе си“. Следва гореспоменатият латински превод на това произведение, последван от посмъртно публикувания материал. Изданието завършва с четирите кратки описания на живота му, написани от самия Шопенхауер: 1. Приложеното към заявлението му за докторска степен. 2. Автобиографията, която той изпраща в Берлин с цел хабилизация. 3. Биографичният очерк, който той дава на Едуард Ердман през април 1851 г. за използване в неговата „История на философията“. 4. Тази, която той предоставя през май същата година за Енциклопедията на Майер.

През 1862 г. Гуинер предоставя биография на философа: „Артур Шопенхауер от лични обстоятелства“, която се появява във второ, преработено и значително разширено издание през 1878 г. под заглавието „Животът на Шопенхауер“. Тази биография, с богатия си материал и яркото си изобразяване на личността на Шопенхауер, въпреки поразителните различия във възгледите на Гуинер и Шопенхауер, е безценен паметник. През 1893 г. Куно Фишер публикува описание на живота, характера и учението на Шопенхауер като осми том на своята „История на съвременната философия“.

Жан Пол

Личността на Жан Пол

Има произведения на ума, които водят толкова независимо съществуване, че човек може да им се отдаде, без да мисли за автора им. Човек може да следи „Илиада“, „Хамлет“, „Отело“ и „Ифигения“ от началото до края, без да си спомня за личността на Омир, Шекспир или Гьоте. Тези произведения стоят пред зрителя като същества с напълно самостоятелен живот, като напълно развити личности, които приемаме за себе си, без да поставяме под въпрос баща им. *Произведенията на Жан Пол* не са от този вид. В тях не само духът на сътворението, но и този на създателя е постоянно пред нас. Агамемнон, Ахил, Отело, Яго и Ифигения се явяват пред нас като личности, които действат и говорят по собствено желание. Героите на Жан Пол – тези Зибенкес и Лайбгебер, тези Албано и Шопе, Валт и Вулт – винаги имат спътник, който говори заедно с тях, който им гледа през рамото. Това е самият Жан Пол. Всъщност самият поет говори и чрез „Фауст“ на Гьоте. Но това се случва по съвсем различен начин, отколкото при Жан Пол. Това, което от природата на Гьоте се е вляло във фигурата на Фауст, се е откъснало напълно от поета; то се е превърнало в собствената същност на Фауст и поетът напуска сцената, след като е поставил на нея своя двойник. Жан Пол винаги остава до своите герои. Когато сме потопени в някое от неговите произведения, нашите чувства и мисли винаги се откъсват от произведението и се насочват към твореца. Подобно явление се наблюдава и в сатиричните му произведения.

с философските, философските и педагогическите писания. Днес обаче сме отишли отвъд разглеждането на философска система от мисли сама по себе си, без да се позоваваме на нейния автор. Ние гледаме отвъд философските идеи към философските личности. В писанията на Платон, Аристотел и Лайбниц ние вече не оставаме в рамките на логическата мисъл. Търсим образа на философа. Търсим зад произведенията индивида, борещ се с най-висшите задачи, и наблюдаваме как този индивид, по свой собствен уникален начин, е стигнал до мистериите и загадките на света. Но тази уникалност е напълно изразена в произведенията. Личност ни говори чрез произведенията. Жан Пол, от друга страна, винаги ни се представя в две форми във философските си писания. Вярваме, че той ни говори от книгата; но също така, един човек говори до нас, казвайки ни нещо, което никога не бихме могли да предположим от книгата. И това второ човешко същество винаги има какво да ни каже, което никога не отстъпва по важност на неговите творения.

Някой би могъл да сметне тази особеност на Жан Пол за недостатък в неговата природа. На склонните към това бих искал да предложа думите на самия Жан Пол, леко променени: Всяка природа е добра, стига да остане единична и да не стане универсална; защото дори природата на Омир, Платон или Гьоте не трябва да става универсална и уникална и с произведенията си да „запълва всички зали с книги, от древния свят до новия, иначе бихме гладували и чезнели от пренасящане; точно както човешка раса, чиито народи и епохи са се състояли единствено от благочестиви моравци и Спенери или Антонини или

Лутерн щеше да продължи, в крайна сметка предлагайки нещо от скучна скука и бавен напредък.“

Вярно е: уникалният характер на Жан Пол никога не му е позволявал да създава произведения, които да притежават характер на съвършенство чрез затворения и закръглен характер на формата си, чрез естественото, обективно развитие на героите и сюжета, чрез идеализираното представяне на неговите възгледи. Той никога не е намирал перфектната стилистична форма за дълбокото си интелектуално съдържание. Но е прониквал в дълбините и бездните на човешката душа и се е издигал до висини на мисълта като малцина други.

Жан Пол е бил предразположен към живот на величие. Нищо не е било недостъпно за неговите остри наблюдателни способности, за възвишените му полети на мисълта. Възможно е той да е достигнал върха на майсторството, ако е изучавал тайните на художествената форма като Гьоте; или да е станал един от най-великите философи на всички времена, ако е култивирал непоколебимата си способност да живее в царството на идеите до по-голямо съвършенство. Необузданият копнеж за свобода във всичките му творби е пречил на Жан Пол да се подчини на каквито и да било формални ограничения. Смелото му въображение е отказвало да бъде продиктувано, в продължението на разказа, от художествената форма, която е създавало за себе си в началото. Нито пък е притежавало безкористността да потиска входящите чувства и мисли, ако те не се вписват в рамките на създаваното произведение. Жан Пол се явява като суверенен владетел, играещ свободно със своите въображаеми творения, безгрижен за художествените принципи, безгрижен за логическите съображения. Ако ходът на разказа, последователността, тече...

Докато мислите му може да се скитат за известно време, творческият гений на Жан Пол винаги си връща свободата и води читателя по странични пътеки, занимавайки го с неща, които нямат нищо общо с основната идея, а просто я съпътстват в ума на твореца. С всеки поглед Жан Пол казва това, което иска да каже, дори ако обективният ход на събитията изисква нещо съвсем различно. Великият стил на Жан Пол се крие в тази свободна игра. Но има разлика между игра с пълно овладяване на сферата, в която човек се движи, и игра с каприза на играча, създавайки конструкции, които за някой, който гледа на нещата според присъщите им закони, създават впечатлението, че една част от конструкцията не съвпада с друга. Относно гръцките произведения на изкуството Гьоте възкликва: „Подозирам, че гръците са действали според самите закони, по които протича природата и които се опитвам да проследя“ и: „Тези велики произведения на изкуството са едновременно най-висшите произведения на природата, създадени от хората според истинските и естествени закони. Всичко произволно и въображаемо се срина; има необходимост, има Бог.“ Относно творенията на Жан Пол, може да се каже: Тук природата е създала изолирана сфера, в която демонстрира, че може да се подиграва на собствените си закони и въпреки това да бъде велика. Гьоте се стреми да постигне творческа свобода, като включва законите на природата в собственото си същество. Той иска да твори така, както самата природа твори. Жан Пол се стреми да запази свободата си, като пренебрегва законите на природата и налага законите на собствената си личност върху своя свят.

Ако Жан Пол беше по-малко емоционален, свободната му игра с нещата и чувствата би трябвало да е отблъскваща. Но връзката му с природата и човечеството не е по-малка от тази на Гьоте, а любовта му към всички същества е безгранична. И е завладяващо да се види как той се потапя в нещата с чувствата си, с възторженото си въображение, с възвишените си полети на мисълта, без обаче да схваща същността, присъща на самите тези неща. Човек е изкушен да приложи поговорката „любовта е сляпа“ към емоционалната дълбочина, с която Жан Пол изобразява природата и човечеството.

И Жан Пол не действа, защото се приема твърде сериозно, а защото се приема твърде сериозно. Сънят, който въображението му извиква за света, е толкова величествен, че в сравнение с него това, което сетивата всъщност възприемат, изглежда малко и незначително. Това го изкушава да въплъти противоречието между мечтите си и реалността. Реалността не му се струва достатъчно сериозна, за да хаби сериозността си върху нея. Той се подиграва на дребнавостта на реалността, но никога не го прави, без да почувства горчивината, че не би могъл да намери утеха в нея. Хуморът на Жан Пол извира от това фундаментално разположение на неговия характер. То му позволява да вижда неща и герои, които не би видял с различно разположение. Има начин да се издигнеш над противоречията на реалността и да изпиташ великата хармония на всички световни събития. Гьоте се стреми да се издигне до тази висота. Жан Пол е живял повече в сферите, където природата си противоречи и в детайлите си издава това, което говори от нейната цялост като истина и естественост. Следователно, те се появяват

на Жан Пол , съпоставени с цялостността на природата, може да изглеждат въображаеми и произволни, но не може да се каже за тях: „Има необходимост, има Бог“; в сравнение с индивида, с уникалното, неговите усещания изглеждат напълно верни. Той не е бил в състояние да изобрази хармонията на цялото, защото никога не я е зървал в ясни очертания пред въображението си; но е мечтал за тази хармония и е усещал и изобразявал чудесно противоречието на индивида с нея. Ако умът му е бил способен пластично да оформи вътрешното единство на всички събития, той щеше да се превърне в поет на патоса. Но тъй като е възприемал само противоречивите и дребнави аспекти на реалността, той е изпускал фрустрациите си чрез хумористични изображения на нея.

Жан Пол не пита: на какво е способна реалността? Той дори не стига до това. Защото този въпрос веднага бива заглушен от всяко преживяване на другия: колко малко тази реалност съответства на идеала. Но идеалите, които са толкова неподходящи за брак със суровата реалност, сами по себе си притежават нещо женствено. Липсва им силата за пълноценен, жизнен живот. Тези, които са управлявани от тях, са направени сантиментални. А сантименталността е една от чертите на характера на Жан Пол. Когато вярва, че истинската любов умира с първата целувка, или поне с втората , това е доказателство, че неговият сантиментален идеал за любов не е бил предназначен да приеме плът и кръв. Той винаги запазва нещо ефирно. Така Жан Пол се носи между един сенчест идеален свят, към който е прилепнал неговият възторжен копнеж, и реалност, която изглежда луда и глупава в сравнение с този идеален свят. Той си казва...

Размишлявайки върху хумора: „Хуморът, като обратното на възвишеното, не унищожава индивида, а по-скоро крайното чрез контраста с идеята. За него няма единична глупост, няма глупаци, а само глупост и луд свят; за разлика от обикновения шут с неговите закачки, той не отделя никаква конкретна глупост, а по-скоро понижава голямото – за разлика от пародията – за да го противопостави на малкото, и издига малкото – за разлика от иронията – за да го постави редом с голямото и по този начин да унищожи и двете, защото пред безкрайността всичко е равно и нищо.“ Жан Пол не е бил в състояние да помири противоречията на света; следователно, той е бил и безпомощен пред тези в собствената си личност. Той не е намерил хармонията на вътрешните сили, които действат в него. Но тези вътрешни сили са толкова мощни, че трябва да се каже, че несъвършенството на Жан Пол е по-голямо от много съвършенства от по-нисък вид. Дори ако способностите на Жан Пол може да са по-малки от желанията му; Следователно това желание изниква толкова ясно пред душата на човек, че когато четете неговите писания, човек се чувства сякаш зърва непознати територии.

Детство и години в гимназията

детството си, от две до дванадесетгодишна възраст, в Йодиц на река Заале, недалеч от Хоф. Роден е във Вунзидел на 21 март 1763 г., син на Тertiус и органиста Йохан Кристиан Кристоф Рихтер. Рихтер се жени за София Розина Кун, дъщеря на производителя на платове Йохан Паул Кун в Хоф, на 16 октомври 1761 г. Нашият поет получава [неясно] при кръщението си.

Собственото му име е Йохан Паул Фридрих. По-късно той френчира първите си две имена, за да създаде псевдонима си Жан Пол. На 1 август 1765 г. родителите му се преместват в Йодиц. Баща му е назначен за пастор там. Семейството се е увеличило с един син, Адам, във Вунзидел. В Йодиц към семейството се добавят две дъщери, които умират млади, и двама сина, Готлиб и Хайнрих. Последният син, Самуел, се ражда по-късно, след като семейството вече се е преместило в Шварценбах. Жан Пол живо описва детството си в автобиографията си, която за съжаление се простира само до 1779 г. Всички черти, които по-късно се появяват у мъжа, вече са очевидни у момчето. Неговото буйно въображение, насочено към идеален свят и ценящо реалността по-малко от този свят, се проявява в ранна възраст под формата на страх от призраци, които често го измъчват. Той спи с баща си в кръчма на енорийския дом в Йодиц, отделен от останалата част от семейството. Децата трябва да си лягат в девет часа. Но трудолюбивият баща дойде в стаята на Жан Пол едва два часа по-късно, след като приключи с вечерното си четене. Това бяха два трудни часа за момчето. „Лежах с глава под завивките, потейки се от страх от призраци, и виждах в тъмнината топлинните светкавици на облачното, призрачно небе и ми се струваше, сякаш самият човек се извиваше от призрачни гъсеници. Така страдах безпомощно два часа през нощта, докато най-накрая баща ми се появи и, като утринното слънце, прогони призраците като сънища.“ Автобиографът предлага отлична интерпретация на тази особеност на детството му. „Много деца, изпълнени с физически страх, въпреки това проявяват интелектуална смелост, но само поради липса на въображение;

Друг обаче – като мен – трепери пред невидимия свят, защото въображението го прави видим и го оформя, и лесно се овладява пред видимия свят, защото никога не достига дълбините и величините на невидимото. Така дори внезапна физическа опасност – например, бягащ кон, гръм, война, звукът на огън – само ме успокояваше и уравновесяваше, защото се страхувам само с въображението си, а не със сетивата си.“ И другата страна на природата на Жан Пол вече е забележима у момчето: тази любяща преданост към дребните детайли на реалността. Той „винаги е носил в себе си склонност към домашното, към натюрморта, към създаването на умствено гнездо“. Той е опитомено същество-черупка, което се оттегля съвсем удобно в най-тесните гънки на черупката си и се влюбва, само че всеки път иска черупката на охлюва да е широко отворена, така че да не повдига четирите си сетивни нишки във въздуха до четири крила на пеперуда, а да ги разтяга десет пъти по-далеч, чак до небесата; поне с всяка нишка, сочеща към една от четирите луни на Юпитер.“ Той нарича тази своя особеност „глупав съюз между търсенето на далечно и близко – подобно на телескоп, който, просто като обърне фокуса, удвоява близкото или далечното“. Особено важно за характера на Жан Пол е отношението на момчето към Коледа. Радостите, които непосредствената реалност му предлагаше, не можеха да изпълнят душата му, колкото и голяма да беше степенята, в която се появяваха. „Защото, когато Пол стоеше на Коледната сутрин пред коледната елха и масата със светлини, и *новият* свят се разгръщаше пред него, пълен с блясък, злато и дарове, и той намираше и получаваше нови, нови и богати неща: това беше...”

Първото нещо, което се надигна в него, не беше сълза – а именно от радост – а въздишка – а именно, за живота. Накратко, още като момче, преминаването, скокът или бързането от бурното, игриво, безгранично море на въображението към ограничения и ограничаващ твърд бряг бяха белязани от въздишка за по-голяма, по-красива земя. Но преди тази въздишка да бъде издишана и преди щастливата реалност да е показала силата си, Пол почувства, от благодарност, че трябва да се покаже на майка си в най-висша степен на радост; и той веднага прие този облик, и то само за кратко, защото веднага след това лъчите на реалността угасиха и премахнаха лунната светлина на въображението. Нито като дете, нито в покъсен живот, Жан Пол не можа да построи моста между земята на своя копнеж, която въображението му му представи в безгранично съвършенство, и реалността, която обичаше, но която никога не го задоволи, защото не можеше да я схване в нейната цялост, а само в нейните детайли, отделните ѝ аспекти, нейните несъвършенства.

По молба на майка си, Жан Пол често посещавал баба си и дядо си в Хоф. Един летен ден, на връщане към дома, докато около два часа се взираше в слънчевите, блестящи планински склонове и носещите се облаци, той беше обзет от „необективен копнеж, смесица от повече болка и малко удоволствие, желание без спомен. Ах, това беше целият му копнеж за небесните съкровища на живота, все още без белязани и безцветни в дълбокия мрак на сърцето, които бяха мимолетно осветени от нахлуващите лъчи на слънцето...”

десет. »Този копнеж съпътстваше Жан Пол през целия му живот; никога не му беше дадена привилегията да види обектите на своя копнеж в действителност.

Имаше моменти, когато Жан Пол се колебаеше дали е по-скоро предопределен да бъде философ или поет. Във всеки случай, в неговата личност личи ясно изразена философска черта. Преди всичко философът се нуждае от саморефлексия. Философските плодове узряват в най-съкровените дълбини на човешкото същество. Именно в тези дълбини философът трябва да може да се оттегли. Оттук той трябва да може да се свърже със световните събития, с мистериите на съществуването. Способността за саморефлексия се открива и във формиращите етапи на младия Жан Пол. Той ни казва: „Никога няма да забравя видението, което имах в себе си, за което никога не съм казвал на никого, когато бях в началото на самосъзнанието си и за което мога да определя точното време и място. Една сутрин, като много малко дете, стоях под входната врата, гледайки наляво към купчината дърва, когато изведнъж вътрешното видение – аз съм аз – ме видя като мълния от небето и оттогава остава да блести: там, за първи път, моето аз видя себе си и завинаги.“ Всички отличителни черти на характера и творенията на Жан Пол могат да бъдат открити в най-ранните етапи на неговото съществуване. Грешка е да се търси причината за неговата интелектуална личност в неговото развитие, изхождайки от ограничените обстоятелства на неговото възпитание. Самият той е смятал за щастлива случайност, че поетът е прекарал детството си не в голям град, а в село. Това обобщение със сигурност е смело. За Жан Пол това е било

Поради индивидуалната си природа , той е имал късмет да получи първите си впечатления в идиличната обстановка на Йодиц. За други темпераменти със сигурност е по-естествено нещо друго. Жан Пол казва: „Никой поет не бива да се ражда и израства в столица, а по-скоро, ако е възможно, в село или най-много в малък град. Прекаляването и свръхстимулацията на големия град са за възбудимата душа на детето десерт, пиене на шнапс и къпане в греяно вино. Животът се изчерпва за него в детството и сега той не желае нищо повече, дори най-великите неща, отколкото може би по-малките неща - селския живот.“ Когато се замисля напълно за това, което е най-важно за поета, за любовта: тогава в града, около топлия, земен пояс на семейството си, приятели и познати, той трябва да вижда по-големите, студени, ледени зони на необичани хора, които среща като непознати и за които не може повече да се разпали или стопли с любов, отколкото екипаж на кораб, плаващ покрай екипажа на друг чужд кораб. Но в селото човек обича цялото село и никое бебе не е погребано там, без всички да знаят името, болестта и мъката му; и това великолепно участие във всеки, който прилича на човешко същество, което следователно се простира дори до непознатия и просяка, поражда концентрирана любов към човечеството и истинската сила на сърцето.

Истинска жажда за знания таеше в момчето Жан Пол. „Всяко учене беше живот за мен и с удоволствие бих бил обучаван като принц от половин дузина учители едновременно, но едва ли имах нито един подходящ.“ Баща му, който му осигури началното образование, със сигурност не беше подходящият човек, който да задоволи това желание.

Йохан Кристоф Кристиан Рихтер беше забележителен човек. По свой начин той беше изключителна личност . Той вдъхновяваше малката си енория, чиито членове бяха обвързани с него като голямо семейство, с проповедите си. Той беше отличен музикант и дори популярен композитор на църковна музика. Добротата към всички беше една от най-забележителните черти на характера му. Той се грижеше за нивите и градината си отчасти на ръка. Образованието, което даде на сина си, се състоеше просто в това да го кара да запомня пословици, катехизиса, латинските думи и граматиката на Ланген. Това не помогна много на момчето, което жадуваше за истинска интелектуална храна. Дори тогава той се стремеше да придобие самостоятелно това, което не му беше лесно достъпно. Той създаде кутия, в която постави „библиотека от калъфи“, „направена изцяло от негови малки произведения, които той заши и подреди от парченца хартия с ширината на длан от октавните проповеди на баща си“.

На 9 януари 1776 г. Жан Пол се премества с родителите си в Шварценбах . Баща му е назначен за енорийски свещеник там от покровителка, баронеса фон Плото. След това Жан Пол постъпва в държавно училище. Обучението там, подобно на това, което дава баща му, не отговаря на интелектуалните му нужди. Директорът, Карл Август Вернер, води учениците в програма за четене, на която липсва всякаква задълбоченост и разбиране на идеите на писателите. Заместник на интелектуално любознателния млад мъж е капелан Фьолкел, който му дава частни уроци по география и философия. Жан Пол получава многостранно вдъхновение, особено от философията. Въпреки това,

В взаимодействията му с този човек, твърдо установената, ригидна индивидуалност на младия ум става ясно изразена. Фьолкел му обещава да изиграе партия шах с него един ден, а след това го забравя. Жан Пол е толкова разгневен от това, че пренебрегва любимите си уроци по философия и никога повече не посещава учителя си. На Великден 1779 г. Жан Пол постъпва в гимназията (грамония) в Хоф. Необичайна интелектуална зрялост е очевидна на приемния му изпит. Веднага е поставен в средната секция на Prima (първа година). Скоро след това, на 15 април, баща му умира. Жан Пол също няма късмет с учителите в Хоф. Нито директорът Кирш, нито заместник-директорът Ремебаум, учителите в Prima, правят особено впечатление на Жан Пол. И отново той се чувства принуден сам да задоволи интелектуалните си нужди. За щастие, връзките му с просветения пастор Вогел в Рехау му дават възможност да го направи. Той му предостави цялата си библиотека и Жан Пол успя да се потопи в произведенията на Хелвеций, Хипел, Гьоте, Лаватер и Лесинг. Дори тогава той изпитваше силен порив да усвои напълно прочетеното и да го приложи в собствения си живот. Той изпълни цели томове с откъси. И редица есета се появиха като плод на това четене. Гимназистът се зае със значими теми. Същността на нашата концепция за Бог; световните религии; сравнението на глупака и мъдреца, простака и гения; стойността на изучаването на философия в ранен етап; значението на изобретяването на нови истини: това бяха въпросите, които си задаваше. И вече беше научил много за

да каже тези неща. По свой независим начин той вече се е борил с природата на Бог, с въпросите на християнството и с духовния прогрес на човечеството. Смелостта и зрялостта на преценката са очевидни в тези произведения. Той дори се е осмелил да се занимава с поезия, романът „Абелар и Елоиза“. Тук, по стил и съдържание, той се явява като имитатор на Милър, поета Зигварт. Копнежът му за съвършен свят, надхвърлящ всяка реалност, го е отвел по пътя на този поет, за когото на земята е имало само сълзи за разбити сърца и пресъхнали надежди, и за когото щастието е само отвъд смъртта. Мотото на романа на Жан Пол вече показва, че това чувство го е обзело: „Чувствителният човек е твърде добър за тази земя, където живеят студени подиграватели – само в онзи свят, който ражда плачещи ангели, ще намери наградата за сълзите си.“

В Хоф Жан Пол намира това, от което сърцето му най-много се нуждае: съчувствени приятели. Той среща Кристиан Ото, син на богат търговец, който по-късно става негов довереник в литературното му творчество; Йохан Рихард Херман, син на платнар, блестящ човек, пълен с енергия и знания, който за съжаление се поддава на напреженията на живот, белязан от лишения и трудности през 1790 г.; и Адолф Лоренц фон Оертел, най-големият син на богат търговец от Тьопен близо до Хоф. Последният, за разлика от Херман, е нежна, чувствителна душа, склонна към сантименталност и ентусиазъм. Херман е реалистично настроен и съчетава научна проникателност с практическа мъдрост. В тези двама персонажи Жан Пол вече се среща с типове, които по-късно ще изследва в поезията си.

множество вариации, като идеалистичния Зибенкес в контраст с реалистичния Лайбгебер; като Валт в контраст с Вулт. На 19 май 1781 г. Жан Пол се записва за студент по теология в Лайпциг.

Университет Алтенлебен

Противоречиви мисли и чувства водеха ожесточена битка в душата на Жан Пол, когато влизаше в лекционните зали на университета. Той беше усвоил мнения и перспективи чрез усърдно четене; но нито художественото, нито философското му въображение искаха да се разгърнат по такъв начин, че това, което беше усвоил отвън, да придобие определена, индивидуална структура. Основните сили на неговата личност бяха силни, но неопределени; енергията му беше голяма, творческата му мощ мудна. Впечатленията, които получаваеше, събуждаха в него мощни емоции, подтиквайки го към решителни ценностни преценки; но те отказваха да се оформят във въображението му като ярки образи и мисли.

В университета Жан Пол просто търсел разнообразни стимули. В семейната му традиция било нещо естествено, че като най-голям син на свещеник, той ще учи теология. Ако намерението да стане теолог някога е играло роля за него, то със сигурност не е продължило дълго. Той пише на приятеля си Вогел: „Взех си за правило в обучението си да се занимавам само с това, което намирам за най-приятно, в което съм най-малко неловък и което вече намирам за полезно и считам за такова. Често съм се заблуждавал, когато съм следвал това правило, но никога не съм съжалявал за тази грешка.“

Да изучаваш това, което не обичаш, означава да се бориш с отвращение, скука и умора, за да получиш нещо, което не желаеш; тоест, да хабиш енергията, която се чувства предназначена за нещо друго, в начинание, в което не постигаш напредък, и да я отклоняваш от преследването, в което би могъл да постигнеш напредък. Като интелектуален хедонист, който търси само това, което развива спящите сили в него, той живее в университета. Посещава лекции за Йоан Кръстител от Майстор Вебер, за Деянията на апостолите от Мор; за логика, метафизика и естетика от Платнер, за етика от Виланд, за математика от Гелер; и за латинска филология от Рьоглер. Наред с това, той чете Волтер, Русо, Хелвеций, Поуп, Суифт, Йънг, Цицерон, Хораций, Овидий и Сенека. Дневниковите записи и изследвания, в които събира и обработва чуваното и четеното, се превръщат в дебели токове. Той развива почти свръхчовешка работна етика и страст. Той излага своите възгледи в трактати, които разкриват борбата му за свободен мироглед, независим от религиозни и научни предразсъдъци.

Несигурността на ума му, която пречеше на Жан Пол да намери собствен път в съзерцанието и усвояването на чуждото, вероятно щеше да го спре да представя литературните си начинания пред публиката дълго време, ако крайната бедност не го подтикна към решението: „Да пиша книги, за да мога да купувам книги.“ Жан Пол нямаше време да чака, докато горчивината, която изпитваше като студент в Лайпциг относно несправедливостите на живота и културата, се смекчи в весел, превъзходен хумор.

ранни произведения, сатири, в които говори огорченият, критичен човек, а не поетът и философът в Жан Пол. Вдъхновен от „*Encomium moriae*“ на Еразъм, той пише своята „Възхвала на глупостта“ през 1782 г., за която не намира издател, а през същата година и „Гренландските процеси“, с която за първи път се появява публично през 1783 г. Четейки тези писания, човек има усещането, че тук говори човек, който не само излива негодуванието си от това, което среща като погрешно, но и който старателно събира всички слабости и сенки, всички глупости и безумия, всички лъжи и малодушие на живота, за да може да ги преследва с остроумието си. Корените, чрез които Жан Пол е бил свързан с реалността, са били къси и тънки. Ако е схванал нещо, лесно можел да го разхлаби отново и да пресади корените си в различна почва. Животът му е бил широк по обхват, но не и дълбок по дълбочина. Това е най-очевидно във взаимоотношенията му с жените. Той не е обичал с пълната, стихийна сила на сърцето си. Любовта му беше игра с усещанията на любовта. Той не обичаше жената. Той обичаше самата любов. През 1783 г. той имал афера с красивото селско момиче, Софи Елродт, в Хелмбредтс. Един ден ѝ писал, че любовта ѝ го прави щастлив; уверявал я, че целувките ѝ са задоволили копнежа, който очите ѝ са събудили в него. Но скоро след това писал и че е останал в Хоф само малко по-дълго, защото искал да бъде щастлив там за известно време, преди да го намери в Лайпциг (вж. Паул Нерлих, Жан Пол, стр. 138–139). Веднага щом стигнал до Лайпциг, цялата му любов...

Мечтите избледняха. По-късните му връзки с жени, включително връзката му със съпругата му, бяха също толкова игриви с чувства на любов. Любовта му имаше нещо призрачно в себе си; добавянето на чувственост и страст не притежаваше достатъчна избирателна близост с идеалния елемент на неговата любов.

Несигурността на ума му, крехката връзка между съществото му и реалностите на живота, понякога превръщаха Жан Пол в самомъчител. Той просто преглеждаше реалността; затова често му се налагаше да се обърква от себе си и да се оттегля в собствената си личност. Четем за самомъчение, граничещо с аскетизъм, в брошурата с молитви на Жан Пол, която той написа през 1784 г. Но дори и този аскетизъм има нещо игриво в себе си. Той остава заседнал в идеалистични блянове. Колкото и дълбоки да са индивидуалните наблюдения, които той записва за болката, добродетелта, амбицията, гнева, човек винаги има усещането, че Жан Пол просто иска да се наслади на красотата на своите правила за живот. За него беше балсам да записва мисли като следните: „Омразата не се основава на морална грозота, а на настроението, чувствителността, здравето ти; но другият човек може да бъде държан отговорен за болестта ти. ... Нараняващият човек, а не нараняващият камък, те разстройва;“ Затова си представете всяко зло като следствие от физическа причина или сякаш идва от Създателя, който е допуснал и тази верига от събития.“ Кой може да повярва, че той е сериозен по отношение на подобни мисли, той, който почти по същото време е написал „Гренландските процеси“, в които гордо размахва бича си срещу писането, срещу свещеничеството, срещу прародителя по начин, който по никакъв начин не издава, че

Той разглежда абсурдностите на живота като следствие от физическа причина.

Най-тежките обстоятелства принуждават Жан Пол да напусне Лайпциг като бежанец на *12 октомври* 1784 г. Той трябва тайно да избяга от кредиторите си. На 16 ноември той пристига в Хоф, в дома на също толкова обеднялата си майка.

Педагогска дейност и години на калфа

Жан Пол прекарва две години в Хоф, заобиколен от домашна майка и сред най-потискащите семейни обстоятелства. Сред шумната дейност на майка си – пране и търкане, готвене и гладене, бръмченето на предачката – той мечтае за своите идеали. Едва Нова година 1787 донася частично облекчение. Той става учител на по-малкия брат на приятеля си Ертел в Тьопен, близо до Хоф. Тук, в дома на тайния съветник Ертел, има поне един човек, който посреща с разбиране идеалистичния мечтател, склонен към сантименталност: дамата на къщата. През целия си живот Жан Пол я спомня с благодарност. Нейната любяща природа компенсира голяма част от това, което твърдостта и суровостта на съпруга ѝ му бяха развалили. И въпреки че момчето, което трябваше да образова, причиняваше на учителя известно безпокойство поради недоверчивия му характер, учителят изглежда е бил привързан към ученика си с известна обич, защото по-късно казва за момчето, починало младо, че има най-красивото сърце и че в главата и сърцето му се крият най-добрите семена на добродетели и знания.

Те бяха там две години. След две години Жан Пол напуснал дома на Оертел. „Не сме информирани за причините за неговото напускане. Скоро необходимостта го принудила да замени старата си учителска позиция с нова. Той се преместил в Шварценбах, за да дава начални уроци на децата на старите си приятели: пастор Фьолкел, областния администратор Кльотер и съветника Вогел.“

По време на престоя си в Хоф и Тьопен, нуждата на Жан Пол от приятелство дава най-красивите си плодове. Макар че му липсва издръжливостта за страстна любов, той е идеален за приятелства, които процъфтяват повече на интелектуално ниво. Връзките му с Ертел и Херман се задълбочават през този период. И когато и двамата са отнети от него от смъртта в бърза последователност, през 1789 и 1790 г., той им издига паметници в душата си, съзерцанието на които го подтиква към все нови творения през целия му живот. Дълбоките прозрения, които Жан Пол получава в сърцата на приятелите си, са мощни катализатори за неговото поетично творчество. Жан Пол се нуждае от подкрепата на хора, които са му всеотдайно отдадени. Неговият стремеж директно да предава чувствата и идеите си на друга човешка душа е огромен. Той смята за щастлив, че скоро след смъртта на Ертел и Херман, друг приятел му се посвещава с вярна любов. Това е Кристиан Ото, който от 1790 г. нататък споделя интелектуалния живот на Жан Пол с безкористна преданост до смъртта си.

Самият Жан Пол описва как е прекарал времето от 1783 до 1790 г.: „През целия този период се наслаждавах на най-красивите неща в живота всеки ден: есента,

„Лято, пролет с пейзажите си на земята и на небето, но аз нямах какво да ям или да облека и останах в Хоф във Фогтланд, анемичен и малко уважаван.“ През това време той пише своята „Избор от документите на дявола, заедно с необходимото известие от евреина Мендел“. В тази книга се проявява сатирикът, едновременно полемичен и творчески. Критиката отчасти се е трансформирала в разказ. Появяват се герои вместо по-ранните абстрактни понятия. Но това, което тук все още се бори за въплъщение, се появява в по-усъвършенствана форма в трите разказа, написани през 1790 г.: „Радостта на пристава Клаглибел срещу прокълнатия му демон“; „Ректорът Фалбел и неговото старши пътуване до Фихтелберг“; и „Животът на веселата учителка Мария Вуз в Ауентал“. В тези три произведения Жан Пол успява да изобрази герои, в които човечеството се превръща в карикатура. Фройдел, Фалбел и Вуз изглеждат така, сякаш Жан Пол гледа идеалния си образ на човечеството в огледала, които намаляват и изкривяват всички негови черти. И все пак, правейки това, той създава остатъчни образи на реалността. Фройдел изобразява типа човек, който в моменти, когато се изисква най-голяма сериозност и тържествено достойнство, става нелеп чрез предателството на разсейването или случайността. Друг вид карикатура на човечеството, такава, която съди целия свят от най-тясната перспектива на собствената си професия, е характеризирана във Фалбел. Учител, който вярва, че великият френски социален катаклизъм би бил невъзможен, ако революционните герои бяха коментирали старите класики, вместо да четат злите философи. Прекрасен образ на закърнял човек...

Мария Вуз, учителят от Ауентал, е обект на тази схоластична беседа. Той живее в своето идилично селце, преживявайки човешкия живот в микроскопична миниатюра, но е толкова весел и доволен, колкото никой от най-великите мъдреци не би могъл да бъде.

Трудно е да се реши дали Жан Пол е бил добър учител. „Ако е успявал да следва принципите, които е записвал в дневниците си, тогава със сигурност е превръщал учениците си в това, което биха могли да станат според талантите си. Но времето му като учител несъмнено е било по-плодотворно за него, отколкото за неговите ученици. Защото е получил дълбоки прозрения за природата на младите хора, което го е довело до великите педагогически идеи, които по-късно е разработил в своята „Левана“. Едва ли би могъл да издържи ограниченията на позицията в продължение на три години, ако не беше намерил директор в Хоф, който напълно отговаря на неговата природа. Той е бил ценител на интелектуалните удоволствия, които възникват от връзките с надарени и възбудими хора. В Хоф винаги е бил заобиколен от тълпа млади жени, които го обожавали и са оживявали въображението му. Смятал ги е за своя „еротична академия“. Влюбвал се, доколкото е бил способен да обича, във всяка от ученичките и винаги е имало опиянение от една от тях.“ Любовната връзка все още не е приключила, когато започва нова.

От тази атмосфера произлизат двата романа: „Невидимата лежа“ и „Хеспер“. Густав, главният герой на „Невидимата лежа“, е подобна на Вуз, която само надхвърля съществуването на Вуз и е принудена да измъчва деликатното си сърце, което би могло да се задоволи в рамките на тясно определен кръг, със суровата реалност.

да позволи. Контрастът между идеалния начин на мислене и това, което наистина господства в живота, формира основния мотив на романа. И този мотив се превръща в големия екзистенциален проблем на Жан Пол. Той се появява във все нови форми в неговите произведения. В „Невидимата лежа“ идеалният начин на мислене приема формата на дълбока сантименталност, клоняща към сантименталност; в „Хеспер“ той приема по-рационална форма. Главният герой, Виктор, вече не просто бълнува със сърцето си като Густав, но и с интелекта и разума си. Виктор активно се намесва в житейските обстоятелства, докато Густав пасивно им позволява да го засягат. Чувството, което преминава през двата романа, е следното: светът не е създаден за добри и велики хора. Те трябва да се оттеглят на идеален остров в себе си и да водят съществуване все още извън и над света, за да се справят с неговата мизерия. Великият човек с благороден характер, блестящ ум и енергична воля, който плаче или се смее на света, но никога не извлича утешителното чувство на удовлетворение от него, е една от крайностите, между които могат да бъдат поставени всички герои на Жан Пол. Другият е дребният, ограничен човек с подчинен нрав, който е доволен от света, защото празният му ум не извиква мечти за по-голям. Фигурата на Квинтус Фикслайн в разказа от 1794 г. „Животът на Квинтус Фикслайн, изтеглен от петнадесет кутии с карти“, се доближава до втората крайност; следващото стихотворение, „Биографичните забавления на Жан Пол под черепа на великанка“, написано през същата година, се доближава до първата. Фикслайн е доволен от скромни планове за бъдещето и най-дребната научна работа.

Тенарбайт; Лисмор, главният герой на „Забавления“, страда от дисхармонията между енергичната си воля и по-слабите си способности, а от другата - между идеалистичните си, възвишени представи за човешката природа и тези на неговите събратя. Борбата, която възниква, когато силната воля, надхвърляща границите на реалността, и човешкото чувство, произлизащо от ограничените условия на дребното съществуване, се сблъскват от Жан Пол в книгата му „Цвете, плодове и тръни, или брак, смърт и сватба на бедния адвокат Ф. Сент Зибенкес в императорския пазарен град Кухшнапел“, публикувана на Великден 1795 г. Тук двама души, поради висшата си природа, не могат да се примирят със света. Единият, Зибенкес, вярва във висше съществуване и страда от факта, че то не може да бъде намерено в този свят; другият, Лайбгебер, вижда безсмислието на света, но не вярва във възможността за нещо по-добро. Той е хуморист, който не мисли нищо за живота и се смее на реалността; но той е и циник, който не се интересува от нищо по-висше и смята всички идеалистични мечти за просто мехурчета, издигащи се като мъгла от мръсотията на вулгарността, за да се подиграват на човечеството. Зибенкес страда заради съпругата си Ленете, в която е вплътена филистерската, тесногръда реалност; а Лайбгебер страда от липсата си на вяра и надежда. Но той винаги се издига над нея с хумор. Той не изисква нищо необикновено от живота; следователно разочарованията му не са големи и затова не смята за необходимо да поставя по-високи изисквания към себе си.

Още преди да завърши „Хеспер“, Жан Пол е заменил учителската и образователната си позиция в Шварценбах с такава в Хоф. През лятото на 1796 г. той пътува до Ваймар. Подобно на героите от романите си, носени от реалност, която не успява да ги задоволи, Жан Пол се чувства изгубен в града на музите. В този малък град, вярва той, е трябвало да се концентрира всичко, което реалността може да съдържа по отношение на величие и възвишеност. Той се е надявал да срещне гиганти и титани на интелекта и въображението, каквито си е представял в мечтите си, дори до степен на свръхчовечество. И макар че е намерил гении, той е намерил само човешки същества. Не е изпитвал никаква близост нито към Гьоте, нито към Шилер. И двамата вече са се помирили със света; и двамата са били просветлени от осъзнаването на великата хармония на света, която след дълга борба позволява на човечеството да се помири с реалността. На Жан Пол не е било предопределено да намери този мир. Душата му е създадена за вълнуващата борба между идеала и реалността. Гьоте му се е сторил скована, студена, горда, замръзнала в собствения си свят. Шилер беше пряк и суров, така че външният ентузиазъм отскачаше от него. Само с Хердер се зароди близко приятелство. Теологът, който търсеше спасение отвъд реалния свят, можеше да бъде сродна душа на Жан Пол, но не и на светските Гьоте и Шилер, идолите на реалността. Подобно чувство на това, което привлече Жан Пол към Хердер, го привлече и към Якоби, философския рибар в мътните води. Интелектът и разумът проникват в реалността и я осветяват със светлината на идеята; чувството се вкопчва в мрака, непознаваемото, в света на вярата. И в света на вярата той се наслаждаваше...

Якоби и Жан Пол също се наслаждаваха на това. Този аспект на ума му спечели сърцата на жените. Каролина Хердер възторжено възхваляваше поета на сантименталността, а Шарлот фон Калб го почиташе като идеал за човешко същество. След завръщането си от Ваймар, поезията на Жан Пол, особено в „Jubelseniör“ и „Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele“ (1797), се изгуби напълно в неяснотата на емоционалното отдаване и в един неземеи начин на мислене и чувстване. Ако пътуването до Ваймар не беше укрепило очите му за безпристрастно съзерцание на живота, то разнообразните скитания, продължили от 1797 до 1804 г., направиха още по-малко. Той живее последователно в Лайпциг, Ваймар, Берлин, Майнинген и Кобург. Навсякъде той изграждаше връзки с хора, особено с жени; навсякъде беше посрещнат с отворени обятия. Хората бяха опиянени от идеите му, които извираха от дълбините на емоционалния свят. Но привличането, което те упражняваха върху него, обикновено бързо избледняваше. Той прегръщаше хората, които срещаше, с дебели пипала, но скоро отново ги отдръпваше. Във Ваймар Жан Пол прекарваше щастливи дни в компанията на фрау фон Калб, херцогиня Амалия, Кнебел, Бьотигер и други; в Хилдбургхаузен той преследваше любовните си занимания дотолкова, че се сгоди за Каролин фон Фойхтерзибен, само за да развали годежа скоро след това. От Берлин той придоби жената, която наистина стана негова съпруга, Каролин, втората дъщеря на старши съдия Майер. С нея той сключи брак, който първоначално го издигна до най-високите висоти на щастието, които човек може да постигне, и от който след това всяко щастие изчезна толкова напълно, че Жан Пол остана само извън длъжност.

Тя се държеше здраво за него, а Каролайн го търпеше с примирение и себеотрицание. За връзката си с Жан Пол тази жена пише на баща си: „Никога не съм си мислила, че ще бъда толкова щастлива, колкото съм. Ще ви прозвучи странно, когато ви кажа, че въодушевлението, което ме обзе, когато срещнах Рихтер, но което впоследствие избледня, когато се спуснах към по-реалистичния живот, се разпалва отново всеки ден.“ А през юли 1820 г. тя признава, че вече няма право на сърцето му, че се чувства нещастна и нещастна в сравнение с него.

В Майнинген и Кобург Жан Пол имал възможността да се докосне до върховете, от които се управлява светът. Херцозите и на двете места поддържали най-приятелски отношения с него. Той бил неотменна част от всяко дворцово празненство. Всеки, който търсел интелектуална стимулация и вдъхновение, се стичал в компанията му.

Двете най-важни стихотворения на Жан Пол, „Титан“ и „Флегеляхре“ (Години на безразсъдство), са написани през годините на скитане. В тези произведения поетичната му сила изглежда засилена, въображението му работи в по-ясни очертания. Героите са свързани с тези, които срещаме в по-ранните му творения; но художникът е придобил по-голяма увереност в рисунката си и по-жив колорит. Той също така се е спуснал от изобразяването на външните аспекти на човешките същества в дълбините на техните души. Докато Зибенкес, Вуз и Фалбел се появяват като силуети, Албано и Шопе в „Титан“, а Валт и Вулт във „Флегеляхре“ се очертават като напълно реализирани рисувани фигури. Албано е човек със силна воля. Той желае величие, без да пита откъде ще дойде силата да го постигне. Той има пристрастяване...

всички окови *на* човечеството. За съжаление, точно това човечество е ограничено в неговия случай в тесни граници. Меко сърце, прекалено деликатна чувствителност, притъпяват силата на въображението му. Той е неспособен истински да обича нито пламенната Лиана с нейните фини нерви и безгранична безкористност, нито блестящата, свободолюбива Линда. Той е неспособен изобщо да обича, защото идеалите му го карат да изисква повече от любовта, отколкото тя може да предложи. Линда иска преданост и нищо друго освен преданост от Албано; но той вярва, че първо трябва да спечели любовта ѝ чрез велики дела, чрез участие във великата освободителна война. Исква първо да придобие това, което би могъл да има без усилие. Реалността сама по себе си не означава нищо за него; едва когато може да я свърже с идеал, тя се превръща в нещо за него. Пред лицето на великите произведения на изкуството в Рим тайните на изкуството не му се разкриват, но се събужда поривът му да действа. „Как в Рим човек може просто да се наслаждава на живота и да се топи нежно в огъня на изкуството, вместо да се изчервява от срам и да се стреми към сила и действие“, не разбира той. Но този стремеж към действие в крайна сметка намира подкрепа едва когато се окаже, че Албано е син на принц и че тронът е негово наследствено право. А нуждата му от любов е задоволена от тесногръдата Идоина, лишена от всякакви висши стремежи. Срещу Албано стои Шопе, който е благодетел в най-крайната си форма. Той не се спира на безсмислието на света, защото знае, че не може да бъде другояче. Животът му се струва безполезен; нищо няма стойност за него освен *личната* свобода и безграничната независимост. Само борбата може да запази стойността за него, борбата за безусловната свобода на индивида. Всичко останало...

Той се присмива на лекомислени занимания. Нищо не го плаши повече от самия него. Всичко останало му се струва недостойно за разглеждане, недостойно за омайване, недостойно за мразене; но той се страхува от собственото си аз. Това е единствената голяма загадка, която го преследва. В крайна сметка го довежда до лудост, защото го преследва като едно-единствено същество сред ужасяваща празнота.

Нещо от този страх от себе си живееше и в самия Жан Пол. За него беше необичайна мисъл да се спусне в дълбините на ума и да види как човешкото аз работи, за да извади наяве всичко, което извира от личността. Ето защо той мразеше философа, който беше разголил това аз в неговата голота, Фихте. Той го осмиваше в своята „*Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*“ (1801).

И Жан Пол имаше основания да се отдръпва от това да се задълбочава в най-съкровената си същност. Защото в нея две същности водеха диалог, който понякога го довеждаше до отчаяние. Едната със златните мечти за повисш световен ред, която оплакваше обичайната реалност и се поглъщаше в сантиментална преданост към неопределен задгробен живот; и втората, която се подиграваше на първата заради нейния фанатизъм, която знаеше много добре, че неопределеният идеален свят никога не може да бъде достигнат от никоя реалност. Първото аз издигаше Жан Пол над реалността в света на неговите идеали; втората беше негов практически съветник, който постоянно му напомняше, че който иска да живее, трябва да се примири с условията на живота. Той разпределяше тези две природи в собствената си личност между двама души, братята близнаци Уолт и Вълт, и техните противоположни...

Връзката е изобразена в „Неловките години“. Колко малко идеализмът на Жан Пол е вкоренен в реалността, е най-добре илюстрирано от увода на романа. Не обратите и неочакваните поврати в живота са предназначени да направят мечтателя Уолт полезен човек в реалния свят, а по-скоро капризите на ексцентрик, завещал цялото си състояние на въображаемия млад мъж, но при условие, че му бъдат наложени различни практически задължения. Всеки неуспех в подобно практическо начинание незабавно води до загуба на част от наследството. Уолт е способен да се справя с житейските предизвикателства само с помощта на брат си Вълт. Вълт се справя с всичко, което предприема, с груби ръце и силно чувство за реалност. За известно време натурите на двамата братя се допълват взаимно в красив, хармоничен стремеж, само за да се разделят по-късно. Това заключение отново сочи към собствения характер на Жан Пол. Само временно двете му натура създават хармонично цяло; той многократно страда от тяхното отдалечаване, от техните непримирими различия.

Жан Пол никога повече не успява да изобрази поетично с такова съвършенство това, което го е трогнало най-дълбоко, както в „Годините на бунт“. През 1803 г. той започва да записва философските мисли, които е развивал през целия си живот за изкуството. От това произлиза неговото „Подготвително училище по естетика“. Тези мисли са смели и хвърлят ярка светлина върху същността на изкуството и художественото творчество. Те са интуицията на човек, преживял от първа ръка всички тайни на този творчески процес. Това, което почитателят извлича от произведението на изкуството, това, което творецът влага в него.

Казаното тук е изразено с безкрайна красота. Психологията на хумора е разкрита по най-дълбок начин: носенето на хумориста в сферите на възвишеното, смехът му над реалността, която има толкова малко от това възвишено качество, и сериозността на този смях, който единствено не плаче за житейските несъвършенства, защото произтича от човешкото величие.

Не по-малко значими са идеите на Жан Пол за образованието, които той излага в своята „Левана“ (1806). Чувството му за идеал е от полза за това произведение повече от всяко друго. Само на възпитателя наистина подобава да бъде идеалист. Той е толкова по-продуктивен, колкото повече вярва в непознатото в човешката природа. Всеки ученик трябва да бъде загадка, която трябва да бъде решена за възпитателя. Реалното, развитото, трябва да служи само за да му помогне да открие нещо възможно, нещо, което тепърва ще се формира. Това, което често възприемаме като недостатък у Жан Пол поета – че не успява да намери хармония между това, което е замислил за своите герои, и това, което те всъщност са – действа като голяма сила у Жан Пол учителя по образование. А осъзнаването на човешките слабости, което го е направило сатирик и хуморист, му е позволило да даде на възпитателите значителни насоки как да се противодейства на тези слабости.

Байройт

През 1804 г. Жан Пол се премества в Байройт , като го прави постоянно пребиваване до края на живота си. Той отново се чувства щастлив, планините...

да види родината си и да се отдаде на поетичните си мечти в тихи, скромни обстоятелства. Той никога повече не създава нещо толкова съвършено като „Титан“, „Флегеляхре“, „Форшуле“ и „Левана“, въпреки че творческият му нагон приема трескав характер. Недоволството от текущите събития, от окаяните условия на Германския райх и вътрешното нервно безпокойство, което постоянно го тласка на пътешествия, прекъсват обичайния ход на живота му. На половин час от Байройт той установява тихо убежище за известно време в дома на фрау Ролвенцел, която се грижи за него майчински и чрез която става известен. Той се нуждае от смяната на обстановката, за да може да твори. Макар че първоначално му е било достатъчно да напуска семейния си дом за няколко часа всеки ден и да прави „аферата Ролвенцел“ сцена за работата си, дори това по-късно се променя. Той пътува до различни места: Ерланген (1811), Нюрнберг (1812), Регенсбург (1816), Хайделберг (1817), Франкфурт (1818), Щутгарт, Льобихау (1819) и Мюнхен (1820). В Нюрнберг той има удоволствието най-накрая да срещне любимия си Якоби, с когото преди това само си е кореспондирал. В Хайделберг неговият геният е възхваляван от млади и стари. В Щутгарт той развива близки отношения с херцог Вилхелм фон Вюртемберг и неговата талантлива съпруга. В Льобихау той прекарва най-щастливите дни от живота си в дома на херцогиня Доротея фон Курланд. Там го обгражда кръг от избрани жени, карайки го да се чувства сякаш е на романтичен остров.

Очарователното влияние , което Жан Пол е оказал върху жените, както се вижда от Каролин Хердер и Шарлот фон

Калб и много други демонстрират това, което води до трагедия през 1813 г. Мария Лукс, дъщеря на републиканец от Майнц, изиграл роля в катастрофата с Шарлот Корде, развива силна страст към произведенията на Жан Пол, която скоро се превръща в пламенна любов към поета, когото не познава лично. Нещастното момиче е ужасено, виждайки, че чувството ѝ на преклонение пред гения все повече се превръща в страстна привързаност към мъжа и отнема живота си. Макар и не толкова опустошителна, привързаността на Софи Паулус в Хайделберг прави дълбоко трогателно впечатление. Постоянно колебаейки се между настроения на пламенна любов и възхитително отричане и самоконтрол, тази млада жена е обзета от собствения си вътрешен смут, докато на двадесет и пет години, несигурна в себе си, не се обръща към възрастния А. В. Шлегел в съюз, който контрастните натури скоро разбиват.

Ведрото превъзходство, което му позволяваше да създава хумористични изображения на живота, напълно изоставя Жан Пол в Байройт. Това, което той все още създава, носи по-сериозен подтекст. Макар че все още не е в състояние да създаде герои, които водят живот, подобаващ на идеалната човешка природа, която си е представял, той създава такива, които са се примирили с реалността. Самодоволни герои включват Каценбергер в „Къпането на Каценбергер“ (1808) и Фибел в „Животът на Фибел“ (1811). Фибел е щастлив, въпреки че се справя само със скромната задача да напише азбучник, а Каценбергер е щастлив в изследването си на деформациите. И двамата

Те са карикатури на човечеството, но няма причина да им се подиграваме, нито пък, както при Вуц, да гледаме на ограниченото им щастие със сантименталност. Шмелцле, написан преди тях (1807 г.) в „Пътуването на полевия капелан Шмелцле до Флец“, се различава от тях. Фибел и Каценбергер са доволни от безразличното си, безсмислено съществуване; Шмелцле е недоволен страхливец, който се страхува от въображаеми опасности. Но дори и в това произведение няма и следа от големия проблем на Жан Пол - сблъсъкът между идеалния, фантастичен свят на мечтите и реалната реалност. Нито пък има усещане за борба между двата свята в последното голямо произведение на Жан Пол, „Кометата“, върху което той работи дълги години (1815 до 1820 г.). Николаус Маргграф иска да донесе щастие на света. Плановите му наистина са фантастични. Но той никога не чувства, че те са просто мечта. Той вярва в себе си и в идеалите си и е щастлив в тази вяра. Есета, свързани с политическата ситуация в Германия, както и такива, в които Жан Пол се изказва по общи въпроси на науката и живота, са написани между по-големите му произведения. Някои от тях са събрани в „Herbstblumene“ (1810, 1815, 1820) и в неговия „Museum“ (1812). Поетът се появява като патриот в своите „Freiheitsbüchlein“ (1805), във „Friedenspredigt“ (1808) и в „Dämmerungen für Deutschland“ (1809).

По време на престоя си в Байройт, хумористичното настроение на Жан Пол все повече ставало меко, той приемал света и хората такива, каквито са, въпреки че вижда навсякъде само несъвършенство и дребност.

Той е разстроен от реалността, но понася разстройството.

не му е даден весел здрач . Три години преди смъртта си той е принуден да гледа как умира синът му Макс, с когото е погребал множество надежди за бъдещето и по-голямата част от личното си щастие. Очно заболяване, което е измъчвало поета, се е влошило в последните му години, докато той е ослепял напълно. Старецът, който вече не е можел да вижда външния свят, сега се е обърнал изцяло навътре. Той е живял живота, за който е вярвал, че вече не принадлежи на този свят, дори преди смъртта си, и от дълбините на тези вътрешни преживявания е черпил мислите за своята „Seiina“ или „За безсмъртието на душата“, в която той говори като преобразена душа и вярва, че наистина вижда това, за което е мечтал през целия си живот. Жан Пол умира на 14 ноември 1825 г. „Seiina“ е публикувана посмъртно.

ЛУДВИГ УЛАНД

Уланд и Гьоте

На 3 септември 1786 г. Гьоте предприема своето италианско пътешествие от Карлсбад. То му донася прераждане на интелектуалния му живот. Италия задоволява жаждата му за знания и артистичните му потребности. Той се възхищава на произведенията на изкуството, които му позволяват да надникне дълбоко в света на гръцкото въображение. В своето „Италианско пътешествие“ той описва чувството, което тези произведения на изкуството са събудили в душата му. Чувства се призван „всеки миг“ да ги съзерцава, за да „развие от човешката форма кръга на божественото творение, който е съвършено завършен и в който не липсва нито един главен характер, нито преходи и медиации“. Той има „подозрението, че гръците са действали според самите закони, по които протича природата и по които той е на път“.

Как преживява това осъзнаване като духовно прераждане, той изразява с думите: „Видях много и помислих още повече: светът се отваря все повече и повече; дори всичко, което отдавна познавам, едва сега става мое. Какво същество, което знае рано и практикува късно, е човекът!“ – Чувствата му към творенията на древното изкуство се издигат до религиозен плам: „Тези велики произведения на изкуството са едновременно най-висшите произведения на природата, създадени от хората според истинските и естествени закони. Всичко произволно,

Въображаемостта се разпада: има необходимост, има Бог.

След като се потапя в този специфичен художествен идеал, Гьоте вижда всичко в нова светлина. Този идеал се превръща в негов стандарт за преценка на всяко явление. Това може да се наблюдава дори в малки детайли. На 26 април 1787 г., докато е в Джиргенти, той описва впечатленията си с думите: „В широкото пространство между стените и морето все още могат да се намерят останки от малък храм, запазен като християнски параклис. И тук полуколоните са най-красиво съчетани с блоковете от каменни блокове на стената и двете са изработени безшевно, една изключително приятна гледка. Човек сякаш усеща точно точката, в която дорийският ордер достига своята съвършена мярка.“

По подобие на съдбата, точно в деня, в който Гьоте, свързвайки подобни думи с едно незначително явление, изрази убеждението си за високото значение на античното изкуство, се роди човек, който обобщи почти противоположното си кредо в изречението:

Нидит в студени мраморни камъни,
Не в храмове, скучни и мъртви, В
свежите дъбови горички,
Германският бог тъче и шумоли.

Детството на Уланд

Този човек е *Лудвиг Уланд*, роден в Тюбинген на 26 април 1787 г. Когато завършва стихотворението си „Freie Kunst“ (Свободно изкуство) с горните думи на 24 май 1812 г., той си мисли...

Той със сигурност не е възнамерявал да каже нещо против светогледа на Гьоте. Те не бива да се цитират в смисъл на противопоставяне между Гьоте и Уланд. Но те са показателни за целия характер на Уланд. Неговият житейски път трябваше да бъде различен от този на Гьоте. Точно както цялото вътрешно същество на Гьоте е било развълнувано от „високите произведения на изкуството“ на древните, така е било и с Уланд, когато се е потапял в дълбините на немската национална душа. Към тази национална душа той би могъл да възкликне: „Има необходимост, има Бог.“ Той е изпитвал това чувство, когато, скитайки из гората, се е възхищавал на местната природа.

Няма по-добро удоволствие в това
време от това да препускаш с гръм и
трясък през гората, където дроздове
пеят и ястреби вият, където елени и
сърни скачат.

Той изпитва същото чувство, когато, съзерцавайки изкуството на ранна Германия, пише за Валтер фон дер Фогелвайде: „Сред старите немски певци той заслужава преди всичко титлата патриот. Никой, като него, не е разпознавал и усещал отличителността на своя народ. Колкото и горчиво да го чуваме да оплаква и критикува, другаде той пее хвалебствия на немската земя с горд ентусиазъм, пред всички останали, много от които е прекосил.“

Ще кажете: Добре дошли! »

изключително благоприятни за развитието на неговия простолюден характер . Семейството на баща му е било старо вюртембергско, с всичките му чувства и обичаи...

Характерът му е бил вкоренен в региона, към който е принадлежал . Дядо му е бил изтъкнат професор по теология в университета в Тюбинген, а баща му е работил там като секретар. Чувствителната му, богата на въображение майка е била от Еслинген. Това са били благоприятни обстоятелства, при които е израснало тихото, интровертно, външно несръчно, дори тромаво, но вътрешно весело и ентусиазирано от всичко велико и красиво, момче. Той е успял да прекарва много време в библиотеката на дядо си, задоволявайки жаждата си за знания в различни области. Той е бил еднакво умел в потапянето в изобразяването на важни фигури и разказите за велики световни събития, както и в описанията на природата. Сериозни литературни произведения, които изразяват вътрешния живот на дълбоки личности, като тези на Осиан и Хьолти, са му направили дълбоко впечатление от ранна възраст. Този ранен Ернст Лудвиг Уланд е бил далеч от всякакъв вид сервилност. Докато високото му чело е загатвало за разумната му природа, красивите му сини очи и весел нрав разкриват дълбоката му радост от живота и способността му да споделя дори най-малките удоволствия. Той винаги присъстваше на всички радостни игри, скачане, катерене и пързаяне с кънки на лед. Можеше не само да седи с часове, погълнат от книга, но и да се разхожда из гори и полета, потапяйки се изцяло в красотите на природата. С такива дарби всяко учене му идваше лесно. В началото Уланд показваше признаци на овладяване на външните средства на поезията. Случайните стихотворения, които отправяше към родителите или роднините си по време на празненства, показват колко лесно е схващал стихотворната и строфичната форма.

от Уланд път на обучение е наложен от обстоятелствата. Той е само на четиринадесет години, когато на баща му е обещана семейна стипендия за сина му, ако учи право. Без никаква склонност към специалността, той я приема. Начинът, по който прекарва чиракуването си, е характерен за цялото му същество. Той на практика се разделя на две личности. Едната личност живее според поетичните си наклонности, въображаемия си, дълбоко емоционален мироглед, потапянето си в историята, легендите и поезията на Средновековието; другата се посвещава на съвестното изучаване на правото. Тюбингенският студент живее, от една страна, с вдъхновяваща преданост към всичко, към което го тегли „копнежът на сърцето“, а от друга страна, усвоява темите на професионалните си изследвания толкова задълбочено, че успява да ги завърши с докторска дисертация, която среща одобрението на най-изтъкнатите учени в областта.

Първите стихотворения, които Уланд включва в своите произведения, датират от 1804 г. Двете балади, „Умиращите герои“ и „Слепият крал“, разкриват фундаментален аспект от неговата личност. Дори тук той живее в свят от идеи, почерпени от германската праистория. Любовта му към този свят дава най-красивите си плодове. Източниците на истинския фолклор, същността на националната душа, му се разкриват чрез тази любов. Като поет, както и като учен, той черпи най-голямата си сила от тази любов. И тя му е била практически вродена. Той с право може да каже, че германската праистория не му е била разкрита чрез изучаване, а по-скоро...

усещаше , когато се взираше във възвишените катедрали на старите градове. Неговата научна дейност му беше донесла само ясни, отчетливи идеи за това, към което се беше привързал емоционално от младостта си. Потапянето в немското Средновековие беше една от характеристиките на литературното движение, известно като *романтизъм* от началото на деветнадесети век. Лудвиг Тик, дьо ла Мот Фуке, Клеменс Брентано, Ахим фон Арним и други бяха водещите фигури на това движение. Те търсеха в благочестието и дълбоките емоции лек за щетите, нанесени на умовете от сухото и често повърхностно „Просвещение“ на осемнадесети век. Макар че е сигурно, че стремежът към просветление, прибегването до собствения интелект и разум по въпросите на религията и философията на живота, е имало благотворен ефект от една страна, също толкова сигурно е, че от друга страна критичната позиция към всички религиозни обичаи и древни традиции е довела до известна трезвост. Това беше възприятието на романтиците. Следователно те се стремяха да противодействат на крайния, прекалено опростенчески интелектуализъм на епохата, като се потопят в древната душа. Те също така разглеждали художествената философия, която виждала своя идеал в древногръцкия свят и достигнала своя зенит в Гьоте и Шилер, като опасност, когато пренебрегвала собственото си национално наследство в очарованието си от чужда античност. Затова те се стремели да съживят интереса към истинската немска национална идентичност.

Такъв поток от мисли сигурно е отекнал в сърцето на Уланд. Той сигурно се е чувствал щастлив, че е прекарал университетските си години в кръг от приятели.

Той живеел сред хора, които споделяли неговите наклонности в тази посока. Човек, който живее според ясно изразен мироглед, лесно вижда само негативните страни на противоположния. Така се стига дотам, че Уланд и приятелите му от детството в Тюбинген водят своя собствена битка срещу крайностите на Просвещението и остарелите възгледи, които им се стрували противоречащи на немските народни традиции. Те изразяват негодуванието си срещу тях в „неделен вестник“, който обаче могат да публикуват само в ръкописен вид. Всичко, което имат да кажат срещу художественото движение, представено в щутгартския „Morgenblatt für gebildete Stände“ (Сутрешен вестник за образовани класи), те записват. Есе в неделния вестник „За романтизма“ хвърля светлина върху убежденията на Уланд. Някои черти на характера на душата му, вече очевидни тук, остават с него през целия му живот. „Безкрайното обгръща човека, мистерията на божествеността и света. Това, което самият той е бил, е и ще бъде, е скрито от него.“ Сладки и ужасни са тези мистерии. Той не искаше да говори с трезва логика за загадките на битието; искаше да остави фундаменталните принципи на битието като мистерии, на които чувството може да се отдаде в смътна интуиция, за които само съзерцателното въображение би могло да формира концепция в свободни образи, а не пресметливият разум – ясно определени идеи. Той предпочиташе да търси поезия в непостижимите дълбини на народната душа, а не във възвишените художествени закони на гърците. „Романтизмът не е просто фантастична заблуда на Средновековието; това е възвишена, вечна поезия, която изобразява в образи това, което думите едва или никога не могат да изразят; това е книга, пълна със странна магия...“

Образи, които ни поддържат връзка с тъмния духовен свят. „Да изразяваш тайните на света чрез нещо различно от образи на въображението му се струваше оскверняване на тези тайни.“ Това е чувството на двадесетгодишния Уланд. Той го е запазил през целия си живот. То е ясно заложено и в писмото, което изпраща до Юстинус Кернер на 29 юни 1829 г., когато последният му подарява книгата си за „Прорицателя от Преворст“: „Ако ми позволите да предам впечатлението, оставено у мен от последните ни разговори, то е следното: това, което е *ваше в тези произведения*, това, което произлиза чисто и неопетнено от *вашето* наблюдение и поглед върху природата, съм уверен в най-голяма полза за всички, които разбират, че човек никога няма да проникне в чудните дълбини на човешката природа и светския живот без живо въображение ...“

Кръг от приятели

Времената, които Уланд прекарвал с университетските си приятели, самият той описвал като „красиви и радостни“. Юстинус Кернер, пламенният швабски поет, Карл Майер, Хайнрих Кьостлин, лекар, Георг Йегер, натуралист, и Карл Розер, по-късният зет на Уланд, принадлежали към този кръг. През 1808 г. към тях се присъединява Карл Август Варнхаген фон Енсе; той е бил лично близък с редица романтици и е живял изцяло в рамките на техния мироглед. Поезията на Уланд от този период носи отпечатък на романтичния дух в много отношения. Той възпява фигури и взаимоотношения от средновековните легенди и история; той се потапя в...

Той черпи от емоционалните светове на тази отминала епоха и ги изобразява живо. В стихотворенията, които не се основават на средновековни теми, преобладава романтичен тон като основно настроение. Този тон понякога придобива възторжено, сантиментално качество. Изразено е например в песента „Вечерната разходка на поета“. Поетът се отдава на насладата от залеза по време на разходка и след това отнася впечатлението от него у дома.

Но когато тъмните облаци се спуснат около
свещилището, тогава то е свършено, ти се
завръщаш, благословен от чудото. В тиха
емоция ще си тръгнеш, носейки в себе си
благословията на песента; светлината, която
видя там, нежно те осветява по тъмните
пътеки.

Настроения, родени от подобен романтичен дух, са изразени в песните: „До смърт“, „Кралят на кулата“, „Майски оплаквания“, „Песен на беден човек“, „Чудо“, „Моята песен“, „Пътят на света“, „Висока любов“ и други, датиращи от студентските години на Уланд. И същата романтична визия преобладава в романсите и баладите, които Уланд пише по това време: „Певецът“, „Замъкът край морето“, „За верния Валтер“, „Пилигримът“, „Песните на отминалите дни“ и други.

И все пак: въпреки романтичната нагласа в характера на Уланд и въпреки цялата симпатия, която той изпитва към романтичното движение от онова време, съществува контраст между него и самия романтизъм. Последният е възникнал от един вид дух на противоречие. Неговите основни...

Романтиците искали да противопоставят на изкуството на поезията, както е представено от Шилер, и Просвещението, нещо дълбоко вкоренено в народния живот и душата. Чрез обучение и ерудиция те стигнали до времената, когато според тях царували народният дух и естественото благочестие. За Уланд това фолклорно качество и емоционална дълбочина били присъщи черти на самото му същество. Докато у много романтици, например у дьо ла Мот Фуке и Клеменс Брентано, се открива, че копнежът им по Средновековието, по самобитна народна култура, има нещо изкуствено в себе си, че често дори се явява само като външна маска на истинската им природа, при Уланд тези черти били напълно естествени. Той никога не се бил дистанцирал от простотата на народния дух в мисленето и чувствата си; следователно никога не е имал нужда да го търси. Той се чувствал комфортно и у дома си в Средновековието, защото най-добрите му аспекти съвпадали със собствените му наклонности и чувства. Предвид тези удобства, за него сигурно е било доста преживяване, когато Ахим фон Арним и Клеменс Брентано публикуват „Des Knaben Wunderhorn“ (1805) в Хайделберг, в която събират най-красивите образци на народната поезия.

Пътуване до Париж. Дневник

През 1810 г. поетът завършва обучението си; държавните и докторските му изпити са зад гърба му. Сега може да мисли за това как да огледа света и да потърси храната, за която копнее умът му. Париж със сигурност щеше да го привлече. Там се намират съкровищата на ръкописи на стара народна и героична поезия, които му предлагат най-дълбоко прозрение –

поглед към връзките между живота и работата в отминали епохи. Пътуването до френската столица и престоят му там оказват трайно влияние върху целия му живот. Той заминава от Тюбинген на 6 май 1810 г. и се завръща у дома на 14 февруари на следващата година. От 1810 до 1820 г. Уланд води подробен дневник, който е публикуван от Й. Хартман. Тези записи са безценни за разбирането на неговата личност, особено тези, отнасящи се до пътуването му до Париж. Верен на мълчаливата си природа, Уланд разкрива себе си и в този дневник. Чувствата и мислите са само слабо разпръснати сред чисто фактологическите записи. Още по-значими са тези, които са. Те ни позволяват да проникнем дълбоко в душата му. Той пътува през Карлсруе, Хайделберг, Франкфурт, Майнц, Кобленц, Трир, Люксембург, Мец, Вердюн и Шалон. Той пише: „Престоят ми в Карлсруе, който продължи от понеделник до неделя (7 до 13 май), винаги ще бъде скъп спомен.“ Там той се запознава с поета на „Алеманските стихотворения“ Йохан Петер Хебел. Тази истински народна личност силно се харесва на Уланд. По-късно той изразява чувствата си относно престоя си в Карлсруе, докато е в Кобленц: „Вечери, изпълнени със сълзи, спомени за Карлсруе.“ Дневников запис, свързан с пътуването по Рейн, разкрива как Уланд се е радвал да изследва мистериозни връзки в живота и да изгражда съзерцателното си въображение върху тях: „Старата репутация на Бахарах. Веселият непознат с пощенския рог, на който свиреше зле, но чиито ноти се преобразяваха от ехото. Бреслауерският...”

Пътешественик, който внезапно се появи с флейта. Пеене и музика на кораба. *Странно съвпадение с моята песен: „Малкият кораб“*. Три месеца по-рано той беше написал стихотворението „Малкият кораб“, в което беше описал от въображението си преживяването, което сега наистина се разкри пред очите му. Дневникът ни показва на няколко места, че Уланд, дори по-късно в живота си, е преследвал такива неща, които упражняват мистериозен чар върху въображението, макар че сякаш се подиграват на рационалното разсъждение. Така на 3 април 1813 г. той записва сън, който е сънувал. Едно момиче е примамено от лекомислен любовник да влезе на тавана на една къща и да го накара да ѝ свири на пиано, пиано, което според стара легенда никога не трябва да се свири, защото и свирещият, и слушателят веднага биха остарели и умрели. Уланд се вижда в компанията на любимата си. Той чувства старост в себе си; и сцената завършва ужасно. Уланд пише: „Човек би могъл да обясни този сън така: пианото е грях, който се крие някъде дори в най-благочестивата къща, чакайки резонанс. Любимият на момичето е дяволът; той знае как да манипулира греха, така че в началото да звучи съвсем безобидно, обикновено. Звукът става все по-сладък, по-примамлив, здраво задържан с магическа сила, след това става ужасен и при диви бури някога благочестивата и спокойна къща загива.“ Особено характерна в това отношение обаче е бележка от 1 март 1810 г. „Идея за балада за нощта: легендата, че тези, които са близо до смъртта, вярват, че чуват музика, би могла да се използва, за да се внуши, че болно момиче пред прозореца си чува, така да се каже, духовно, свръхестествено—“

земна серенада .“ Тази идея се е запечатала толкова здраво в съзнанието му, че той я е изразил в стихотворение, озаглавено „Серенада“ на 4 октомври в Париж. В това стихотворение е описано момиче, което, умирайки, чува „не земна музика“, но вярва: „Ангели ме зоват с музика“. Сравнете това с написаното от Уланд на 8 юни 1828 г., позовавайки се на сън, и човек ще разбере как подобни черти разкриват траен аспект от неговия характер: „Сред изненадващите феномени на един бъдещ свят ще бъде фактът, че веднага щом имаме небесни мисли и чувства , пред нас ще се отвори нов орган за тяхното изразяване и от земния език ще се появи небесен език.“ „Не толкова блясъкът и помпозността на съвременния език могат да ни дадат поглед към това, колкото мирът и (одушевената) *тишина на езика на старите немски поети* , както в моята песен, в тишината на неделната сутрин, небесата сякаш се отварят, тъй като само когато е напълно тихо, могат да се чуят звуците на еолийската арфа или хармониката.“ В същото време това показва как целият подход на Уланд е трябвало да го доведе до „тишината и езика на старите немски поети“, с които той се е чувствал толкова тясно свързан.

В Париж Уланд намира това, което търси. Той се потапя в старата френска и испанска литература. Основното произведение „Старофренски епос“, публикувано в списание „Die Musen“ през 1812 г., е първоначален резултат от тези изследвания. Той замисля идеята за поема „Книгата с приказки на френския крал“, която обаче никога не е завършена. Той се среща с поета Шамисо и прекарва много приятни дни с него. Варн-

Той отново среща Хаген. Бележка от 17 ноември 1810 г. разкрива какво е преследвал Уланд с обучението си в Париж: „Определено разбиране за посоката на моята колекция от старофренска поезия: предимно легенда, героична сага, национална сага, ярък глас, като артистичното, буржоазното и т.н. е подчинено.“ Той е упорит в преписването на ръкописи. Трудно е да се каже какви допълнителни ползи би могъл да извлече Уланд от престоя си в Париж, ако той не е бил прекъснат от външни обстоятелства. Той се е нуждаел от разрешението на краля на Вюртемберг, за да пътува в чужбина. За съжаление, баща му е трябвало да го информира през декември, че кралското разрешение за по-нататъшен престой няма да бъде дадено. Поетът обаче се запознава не само със съкровищата на парижката библиотека, но и с другите съкровища и красоти на големия метрополис. От неговите бележки и писма може да се види колко отдаден е бил на изучаването на живота и изкуството и как се е разширил мирогледът му. Какво е означавал Париж за него, е видно от мрачното настроение, което първоначално го е обзело след завръщането му. Перспективата да се наложи да заеме някаква правна позиция допринася значително за това настроение. Светъл момент обаче е запознанството му с Густав Шваб, поетът на популярни романи и песни и великолепни ранни произведения, който по това време учи в Тюбинген. Той става лоялен и предан приятел на Уланд. Нивото на поетичните постижения, които Уланд е имал по това време, се демонстрира от неговите произведения: „Щитоносецът на Роланд“, „Рицарят на Свети Георги“ и великолепният „Белият елен“, сред много други.

други, които произхождат от този период. Високата степен на формално съвършенство, която срещаме тук, обаче, той вече е постигнал по-рано, както е видно от една от най-популярните му балади: „Трима момци прекосиха Рейн“, написана през 1809 г. За разлика от тях, стихотворенията, написани след престоя му в Париж, ясно разкриват как светогледът му се е обогатил от потапянето му в миналото. Сега той е способен не само живо да изобразява непознати теми, но и да постига пълна хармония между съдържанието и стила на представяне във всички външни аспекти на метра и ритъма.

Уланд като държавен служител

След завръщането си от Париж, Уланд трябваше да си търси постоянна позиция. Той имаше възможност да натрупа практически опит, като му бяха поверени редица защиты по наказателни дела, а също и водене на граждански процеси през 1811 и 1812 г. Опитът, който придоби там, направи професията на адвокат да му се струва по-малко желана. Затова той беше доволен, когато се появи възможността да се присъедини към Министерството на правосъдието като неплатен секретар, с твърдата гаранция, че ще получи заплата в рамките на една година. Той зае поста си в Щутгарт на 22 декември. Животът, в който сега навлезе, имаше своите недостатъци. Служебните му задължения носеха със себе си много трудности. Той беше натоварен със задачата да редактира докладите, които министърът представяше за съдилищата.

кралят . Независимият и прямолинеен начин, по който Уланд подхожда към писането на тези лекции, предизвиква известно безпокойство у министъра. В края на краищата министърът е бил загрижен предимно за това да направи възможно най-благоприятно впечатление с докладите си . Освен това, Уланд е намирал за доста трудно да се свързва с другите. Така той е приет за член на кръг от приятели, които се срещат всеки понеделник и петък вечер в кръчма под името „Общество на сянка“, едва през септември 1813 г., въпреки че вече е присъствал на една от вечерите на 18 декември, само няколко дни след пристигането си. Този кръг включва Кьостлин, Розер и други. Взискателната работа в офиса му и доста скучният начин на живот означават, че Уланд не се чувства особено насърчаван да се занимава с творческа дейност в началото на престоя си в Щутгарт. Как въпреки това се е справил вътрешно и какъв е бил характерът му, може да се разбере от изявления като това в писмо до Майер от 20 януари 1813 г.: „Разбира се, все още не съм писал поезия, но в това външно уединение от нея, поезията става в известен смисъл по-ясна и по-жива за мен вътрешно, както често се случва с по-далечни приятели.“

Външните събития можеха само минимално да стимулират поетичните сили на Уланд. Той можеше да им се посвети изцяло като човек с характер, като човек на действието. Това се вижда от по-късната му безкористна работа като политик. Поезията, където тя даде най-красивите си плодове, беше събудена в него от вътрешен, духовен импулс. Ето защо великата борба за свобода, в която сърцето му беше изцяло отдадено, също...

Той участва във войната, но само няколко песни го вдъхновяват . Тези песни обаче показват как личността му е била преплетена с копнежа на народа му за свобода. „Песен на немски певец“, „Напред“, „Посланието за победата“ и „Към моето отечество“ са песни, с които той се присъединява към хора на певците на свободата. Заплатата, обещана на Уланд, не се материализира дълго време. Той се уморява от чакане и иначе е недоволен от позицията си. Поради тези причини той подава оставка от държавна служба през май 1814 г. След това се установява в Щутгарт като адвокат. Въпреки че тази професия също му предлага малко удовлетворение, той се чувства по-щастлив от външната независимост, на която сега се радва. Поетичното му вдъхновение също тече по-свободно отново. През 1814 г. той пише „Песента за месната супа“ и баладите „Граф Еберщайн“, „Швабска приказка“ и „Проклятието на певеца“.

*Публикуване на „Стихотворения“ и „Патриотични стихотворения“**

През есента на 1815 г. Уланд успява да публикува стихосбирката си. Кота, който първоначално отказва предложението за публикуване през 1809 г. поради „обстоятелствата на времето“, сега се съгласява да го приеме. Макар че тази публикация привлича поета Уланд на по-широко внимание, тя скоро ще му предостави допълнителни възможности да оцени личната му сила на характера и устойчивост. Оттогава нататък той участва активно в политическите дела на родината си. През 1805 г. във Вюртемберг са инициирани значителни конституционни промени. Херцогът

По време на смутните времена в Германия, причинени от Наполеон, Фридрих II успява да утвърди Вюртемберг като независима държава и през 1806 г. му е дадена титлата крал. През това време страната постига и значително териториално разширение. Същевременно обаче владетелят лишава страната от старата ѝ конституция, основана на средновековни институции. Въпреки че много от тази корпоративна конституция вече не е подходяща за съвременната епоха, швабският народ упорито се придържа към наследените си права; той не желае, най-малкото, да му бъдат налагани едностранно нови закони от правителството. Между краля и народа възниква конфликт, който продължава през годините на вълнения до Виенския конгрес през 1815 г. След преговорите на този конгрес народът се надява на реформа на политическите си условия в духа на свободата. Кралят представя проект на конституция на свикано събрание през 1815 г. Той обаче не намира подкрепа нито сред благородниците, нито сред народа. Последните изискват да не се създават произволно изцяло нови условия, а по-скоро, с пълно признаване на правата на съсловията, премахнати през 1805 г., старите условия да се трансформират в нови чрез преговори. Втори проект за конституция, представен от краля през 1816 г., също се проваля поради народната съпротива. Кралят умира през същата година; усилията му да създаде нови условия в страната, пренебрегвайки старите права, първоначално са продължени от неговия наследник, Уилям II. Политическите убеждения на Уланд съвпадат с тези на народа. Както той го вижда в интелектуалната сфера...

Докато се придържаше с благоговение към продуктите на Средновековието, почитаните от времето институции на обществения живот имаха за него такава дълбока легитимност, че самата му душа се бунтуваше винаги, когато те бяха произволно и едностранно оспорвани. Той заемаше позицията, че никой няма правомощието да дава нов закон на народа, а по-скоро, че тези, които притежават „стария, добър закон“, трябва да го запазят, докато самите те, въз основа на него, не създадат нововъведения. Той изрази това чувство в стихотворението си от 1816 г. „Старият, добър закон“; той желаше този „закон“, запазен в продължение на векове от неговата „заслужена слава“, който всеки, подобно на своето християнство, обича и почита от сърце. Той изрази това убеждение и в редица други стихотворения. Те се появиха в малки памфлети между 1815 и 1817 г. като „Патриотични стихотворения“. Чрез тях той упражняваше силно влияние върху своите сънародници. Хората ценяха този човек, който беше либерален и демократичен по душа, и все повече го почитаха като един от най-добрите пазители на правата на народа на Вюртемберг. Следователно, те копнеели за времето, когато той ще достигне необходимата възраст, за да стане член на щатския парламент. Дотогава, до тридесетата си година, той можел да работи само като писател за правата и свободите на своята страна.

*„Херцог Ернст“. Драматични опити „
Лудвиг Баварски“. Драматични планове*

Още преди това време светът е опознал Уланд като драматург. През 1817 г. той завършва трагедията си „Херцог Ернст“, която е започнал през септември предходната година. Тя разказва за съдбата на херцог Ернст от Швабия, който многократно се е въоръжавал срещу доведения си баща, император Конрад II Франконски (1024-1039), и който през 1030 г., заедно с приятеля си Вернер фон Кибург, е срещнал смъртта си, защитавайки предполагаемите си права срещу императора. Уланд влага целия си ентузиазъм за германското Средновековие и за швабската си родина в драмата. Въпреки че драматичната енергия с право се смята за липсваща на произведението, топлината на неговото изобразяване и лирическата му сила винаги са били възхищавани. Тя е изпълнена за първи път през май 1819 г. в Щутгартския придворен театър и е постигнала голям успех. Уланд разгръща най-голямата си драматична сила в първо действие, което представя картина на мъчителни заплитания. Гизела, съпругата на императора, която му родила двама сина, Ернст и Херман, от първия си брак, умолявала съпруга си, в деня на коронацията му за крал на римляните, когато на всеки било позволено да моли за услуга, да освободи сина ѝ Ернст, който бил затворен в Гибихенщайн две години. Синът ѝ, воден от младежка арогантност и вярвайки, че има право на Бургундското кралство, се разбунтувал срещу претенциите на императора за тази земя за Империята. Гизела молила за помилване на тежко страдащото момче, което имало „подобие на справедливост“ за себе си и за младото си сърце.

Той лесно би могъл да се разбунтува . Императорът ще изпълни молбата, ако Ернст се подчини и изостави Бургундия. Сцената, в която Ернст се появява, измършавял, блед и стар, е дълбоко трогателна. Той ще бъде отдан във феодално владение на Швабия, ако се откаже от Бургундия и предаде верния си приятел Вернер, който винаги е бил до него. Той е готов да се съгласи с първото условие; категорично отказва да предаде Вернер. Императорът, подобно на Ернст, остава непоколебим в позицията си. Ернст и Вернер остават лоялни един на друг. Императорската забрана и отлъчването ги сполетяват. Те отново са на произвола на нещастieto. С желязна последователност всичко останало се развива до падането на Ернст и Вернер, въпреки че драматичното действие никога повече не достига висотите, постигнати в първо действие.

„Херцог Ернст“ не е първото драматично произведение на Уланд, въпреки че е първото, което той завършва. Проследяването на драматичните му чернови разкрива неговите упорити усилия да усъвършенства занаята си в тази област на поезията и постоянното му изследване на нови подходи. Следователно „Херцог Ернст“ може да се счита за богат плод на години усилия. По време на университетското си обучение той се опитва да направи свободна адаптация на пиесата на Сенека „Тиест“, която е оцеляла. (Вижте Адалберт фон Келер, Уланд като драматург, стр. 15 и сл.) През 1805 г. е създаден план за трагедия за Ахил. Това, което Уланд пише на Лео Фрайхер фон Зекендорф за това на *6 март* 1807 г., показва колко дълбоко е възнамерявал тази драма да се задълбочи в мистериите на живота и съдбата: „Преди около две години започнах да разработвам трагедия—“

„Хвърляне, смъртта на Ахил. Това е трябвало да представи идеята: дори съдбата да възпрепятства изпълнението на нашите решения, ако сме ги схванали напълно и здраво в себе си, те въпреки това са завършени. Това, което остава фрагмент в реалността, може да бъде голямо цяло в идеята. Идеята остава недокосната от съдбата. Различни причини, но особено моята склонност към романтиката, за която гръцката почва не беше подходяща, ми попречи да я изпълня.“ Жалко е, че нищо от черновата не е оцеляло, защото от нея би могло да се разбере как романтичният дух на Уланд се е чувствал чужд на гръцкия културен елемент. — След по-малко значителни драматични опити, през 1807 г. Уланд се интересува от историята на Франческа от Римини. По това време той чете „Божествена комедия“ на Данте и така се запознава с темата. Трагедията, която иска да развие от нея, го занимава в продължение на няколко години. Той изоставя плана си през 1810 г. по причина, за която научаваме повече от писмо до Карл Майер от 6 *февруари* 1810 г.: „За по-големи произведения, например „Франческа“, ми липсват свободно време, вътрешен мир и вдъхновение; мога да се занимавам с всичко само фрагментарно.“ Планът и отделните сцени са оцелели (вж. Келер, „Уланд като драматург“, стр. 91 и сл.). Уланд получава вдъхновение за драма „Крал Егинхард“ от стара книга с откъси. Както показва книга с откъси, той прави откъси от тази книга през 1809 г. Юстинус Кернер също е привлечен от легендата за Егинхард. Той я адаптира в китайска пиеса на сянка, която е публикувана в Карлсруе през 1811 г. Книгата, от която Уланд е взел легендата, се казва: „Разказът за великана“.

или забавна и полезна история за крал Егинхард на Бохемия, как е довел дъщерята на император Ото от манастира и т.н. Също така, как великите гиганти са нахлули в същото кралство и т.н. Всичко това е много полезно и поучително описано от Леополд Рихтер, родом от Ламбах в Горна Австрия.“ Част от драмата на Егинхард е драматичната приказка „Щит от лед“, която Уланд публикува през 1812 г. Уланд се опитва да пише и хумористични произведения по време на студентските си години. „Необитаемият остров“ и „Мечката“ са примери. Последната е фарс, чието действие се развива в Испания, и който Уланд пише заедно с Юстинус Кернер през 1809 г. Също през 1809 г. той пише кратка комедия „Серенадата“, която също се развива в Испания. На 21 януари 1810 г. Уланд информира Кернер в писмо, че работи върху драма „Тамлан и Жанет“. Тя трябва да бъде елфическа приказка, драматизирана по шотландска балада. Намек в писмото разкрива защо и този план никога не е осъществен. осъзнато. Уланд пише: „За Тамлан разработих първия акт и една друга сцена. Ще бъде от три акта. Приложено е да намерите някои сцени от него. Скуайър Дейвид е подменен герой, изоставен от елфите на мястото на отвлечения Тамлан. Веднага щом Тамлан се завърне, първият изчезва. Дисхармоничните ноти се разтварят в хармония; Абсалом намира желаната музика.“ Уланд черпи вдъхновение за двете поеми „Харалд“ и „Елфите“ от този материал.

Разбираемо е , че след провала на толкова много драматични опити, Уланд е имал съмнения относно драматичните си способности.

Талантът можеше да бъде открит. Научаваме за такива таланти от писмо до Й. Кернер от 21 януари 1810 г.: „Предвид моето вътрешно безпокойство, предвид другите ми, толкова разнообразни занимания, нищо по-голямо, по-пълноценно реализирано не е било възможно за мен досега. А талантът ми за драма?“ Тези думи следват споменаването на трагедиен скеч „Бено“, който Уланд написва за два дни в края на декември 1809 г. (вж. Келер, Уланд като драматург, стр. 289 и сл.). Уланд възнамерява да представи истински романтична драма със своя „Ревнивият крал“, за чиято идея той информира приятеля си Кернер на 21 януари 1810 г., както следва: „Най-накрая скицирах шотландска балада (в „Народни песни“ на Хердер) „Ревнивият крал“ в драма, макар и само бегло. Идеята е: разтварянето на героя и неговата история в поезия, в легенда, именно в основната балада.“ Скуайър Уотърс напуска бащината си къща и отива в двора; Към него се присъединява менестрел, песен, която осмива рицарските подвизи. Уотърс се харесва на кралицата. Ревнивият крал го хвърля в затвора и го екзекутира; неговият процъфтяващ живот е приключил. Менестрелът напуска двора и песента му се разнася из цялата страна. Родителите и братята и сестрите на Уотърс седят у дома до камината през нощта. Обзети са от копнеж по зловещи приказки. Изгубеният менестрел влиза и пее баладата за смъртта на Уотърс. Любовта на кралицата към Уотърс трябва да се третира по такъв начин, че тя да благоприятства привързаността на любимата си придворна дама към Уотърс, сякаш го обича директно. За съжаление, нищо не е оцеляло от изпълнението на този план, който е изцяло вкоренен в романтичните чувства на Уланд. През 1814 и 1815 г. Уланд пише кратката драма „Нор-“

„m ännisdier Braudi“ е изпълнено. Той е вдъхновен за него от старофренската поезия. Основната идея е дадена от „нормандския обичай“, че гостоприемството се възнагражда. - Фрагмент: „Карл Велики в Йерусалим“ вероятно е написан през 1814 г. - Писмо от Уланд до Й. Кернер от 28 март разкрива, че поетът е работил върху драматична адаптация на принц Конрадин от династията Хоенщауфен през този период. Дневникът му показва, че през юли 1818 г. той е прочел „Имперската история на Ото фон Вителсбах и Конрадин“ от Хан, за да събере материал за драмата си. На 14 юли дори е записано: „По-ярко разбиране на Конрадин“. Въпреки това е изпълнена само една сцена. Очевидно в крайна сметка той се е убедил, че материалът не е подходящ за драматична адаптация. Това може да се разбере от писмо, което той пише до старши съветник Хайн в Улм на 30 септември 1854 г., в което изразява следното чувство: „Тъй като аз самият, както много други, веднъж се опитах да напиша Конрадин, знам от опит, че тази историческа тема изглежда по-благоприятна за драмата, отколкото е в действителност.“ След толкова много безплодни опити в областта на драматичното изкуство, Уланд сигурно е изпитвал дълбоко удовлетворение, когато е написал последната сцена на своя „Херцог Ернст“ на 14 юли 1817 г. Всъщност, едва на 7 ноември 1816 г., той се е *оплакал* в писмо до Варнхаген фон Енсе: „Две стихотворения ме занимават: една разказвателна в строфи, „Фортунат и синовете му“, от която съм успял да напиша не повече от две песни през последните две години, и една трагедия, „Херцог Ернст от Швабия“, чието изпълнение не съм успял да завърша.“

Не мога да започна, ако не мога да се надявам да го завърша наведнъж. Но обстоятелствата ми непрекъснато пречат на това.“ — Легендата за „Жените от Вайнсберг“ завладява Уланд през 1816 г. Той иска да я включи в драматичен фарс, но и това остава само фрагмент. По същия начин планираната от него драма за Нибелунгите, чийто чернова датира от 1817 г., никога не е реализирана. Въпреки това, на 24 май 1818 г. той успява да изпрати завършения ръкопис на историческата пиеса „Лудвиг Баварецът“ в Мюнхен. Крал Максимилиан Йозеф е предложил награда за драма, базирана на баварската история, и Уланд е представил произведението си за разглеждане. Поетът коментира тази драма в писмо до родителите си на 25 май: „В това произведение се придържах вярно към историята и използвах вярно съществуващите исторически документи.“ Тъй като изрично е поискана част от баварската история, комисията несъмнено включва историци, които са добре подготвени да я преценят. Уланд иска да изрази в пиесата „символ на германското племенно единство“. Тя изобразява битката между херцог Лудвиг Баварски и Фридрих Хубавия Австрийски през 1322 г. Поетът е изобразил великолепен образ на германската лоялност и сила на характера във Фридрих, който е заловен от Лудвиг и освободен, за да може да работи за мир в родината си, и който, верен на обещанието си, доброволно се връща в плен, когато посредничеството му се проваля. Драмата не печели наградата. Че самият Уланд е бил доволен от нея обаче, е видно от факта, че...

Заслужава да се отбележи, че след завършването ѝ той се посвещава на нови драматични проекти. Един от тях е кратка пиеса „Weif“, от която през 1818 г. е написано само началото; друга, „Der arme Heinrich“ (Бедният Хенри), от която също са записани само няколко думи през 1818 г. През 1819 г. поетът е зает с „Ото фон Витейсбах“ и „Бернардо дел Карпио“, за които черпи материал от испанската история. Той иска да изобрази героичните дела на една от най-популярните фигури в Испания. Появява се само прозаичен очерк за „Ото фон Витейсбах“, както и за „Бернардо“ - чернова и два фрагмента в стихове. Последният драматичен проект, който занимава Уланд, датира от 1820 г. Той иска да се занимае с историята на Йоханес Паричида. От намек, който прави на Густав Шваб, разбираме, че Уланд е възнамерявал да включи голяма част от собствената си съдба в тази пиеса. Той казва: „С него беше същото, както и с мен. Имаше лош късмет във всичко.“ Не е известно нищо за реализацията на тази идея. Това е последното нещо, което вдъхновява Уланд да твори в областта на драматургията. Музата на това изкуство никога повече не посещава поета.

Брак

Уланд като представител на народа

Валтер фон дер Фогелвайде

Цитираните по-горе думи относно плана за „Йоханес Паричида“ показват колко дълбоко е било недоволството в душата на Уланд от провала на толкова много житейски планове. Но точно по времето, когато това недоволство сякаш е обзело душата на поета най-силно,

щастлив обрат на събитията. На 16 януари 1820 г. той се сгоди за Емили Вишер, снаха на приятеля му Карл Розер. Сватбата се състоя на 29 май същата година. Така започна четиридесет и двегодишен брак, който донесе на Унланд щастие във всяко отношение. Достатъчно е само да се прочете великолепното произведение „Животът на Лудвиг Уланд: Съставен от неговото наследство и от неговите собствени спомени от неговата вдовица“, за да се добие разбиране за тази рядка душа, основано на дълбоко взаимно разбирателство.

Всеки, който желае да прецени характера на Уланд, трябва само да вземе предвид поведението му в деня на сватбата му. Церемонията се състоя в три часа. Младоженецът прекара сутринта в щатската къща и се върна там след сватбата. Послушният мъж не искаше да си вземе почивен ден, който би бил отнет от задълженията му като член на Ландтага (държавния парламент). Защото по това време поетът вече беше напълно ангажиран с политическия живот. През 1819 г. той е избран за представител на Еслинген в събранието на щатите, което е свикано, за да обсъди изготвянето на конституция. Той е назначен и в комисията, натоварена със задачата да подготви благодарственото слово към краля. Това слово всъщност е по същество собствено дело на Уланд. То носи отпечатъка на неговия характер. Написано е в мъжки стил, като се набляга на свободата и справедливостта, но същевременно се уважават всички предразсъдъци на властимащите. Уланд беше член на делегацията, която трябваше да го представи. В чест на подписаната на 24 септември конституция, на 29 октомври в Щутгарт е изпълнена „Херцог Ернст“. Уланд е написал либрето за нея.

В пролога той живо и динамично характеризира отношението си към политическите дела. Той прави смислена връзка между съвременните събития и реалностите на своята драма. Той характеризира епохата, в която живее неговият герой: „Това е проклятието на нещастната земя, където свободата и законът лежат проснати, че най-добрите и най-благородните трябва да се провалят в безплодна скръб...“ „Колко различно би било, ако от бурна епоха законът и редът, свободата и справедливостта се бяха издигнали и бяха пуснали корени!“... Уланд е избран и в първия Ландтаг (държавен парламент), свикан през януари 1820 г., като представител на родния си град Тюбинген. В продължение на шест години той изпълнява тази длъжност със съвестността, която характеризира хода на сватбения му ден.

Наред с политическата си дейност, Уланд се посвещава на изучаването на предколумбова Германия. През тези години интересът му е фокусиран върху великия средновековен поет Валтер фон дер Фогелвайде. Той чувства дълбока близост с героя на Валтер, защото Валтер, подобно на самия него, е поетична и политическа фигура. Уланд характеризира великия поет от контекста на германските условия на неговото време, дванадесети и тринадесети век. Но самият Уланд е твърде силен характер, за да не знае и разбира как обстоятелствата на времето могат да повлияят на личност с такъв отличителен характер като Валтер. Той знае какво принадлежи на епохата, а също и какво принадлежи на индивидуалната душа. И получава дълбоки прозрения за душата на своя герой. Той изобразява същността на Валтер с несравнима яркост, описвайки как той страда и какво преживява.

както е замислил. Как Валтер, в поезията си, изрича виковете на болка, причинени от времето му, как намира утеха и изцеление в изкуството си: Уланд е изобразил това с деликатни, но решителни линии. Това са меки очертания, чрез които образът на личността в творчеството на Уланд се представя пред душите ни, но те са очертания, които във всяка точка издават майстора на биографичното изкуство, който знае точно къде прекалено острите линии изкривяват характеристиката в нещо произволно, ако не и карикатурно. А в рисунката на Уланд фигурата на Валтер едновременно се превръща в емблема на немския национален характер. Колкото и уникално да е изобразена душата на индивида, навсякъде виждаме нишките, чрез които тя е свързана със същността на немската национална душа. Уланд е могъл да изобрази Валтер фон дер Фогелвайде по този начин само защото изследванията му не са били ограничени до неговия тесен кръг. Той е проявявал същия интерес към цялата немска праистория. През това време той работи и върху „Представяне на средновековна поезия“. Завършена е обаче само частта за „Минезанга“ (придворни любовни песни); Това е добавено към сборника му „Съчинения по история и поезия“ след смъртта на Уланд. Трудът върху „Валтер фон дер Фогелвайде“ е публикуван през 1822 г.

Колко малко Уланд е преследвал тези изследвания като обикновен учен, се вижда от поведението му по време на пътуванията му, особено по време на медения му месец, на който успява да се впусне на 8 юли 1820 г., след като завършва работата си за Ландтага (държавния парламент). Двойката пътува из Швейцария. Навсякъде виждаме Уланд усърдно да се стреми да научи за обичаите, идеите и възгледите *на* хората; навсякъде той следва фан-

Страстта на Уланд се проявяваше към фолклора на селското население, изразен в тяхната поезия и легенди. Това, което чуваше от самите хора, подхранваше усърдните му изследвания, които той провеждаше навсякъде, където намираше подходящ материал в библиотеките. Изследванията на Уланд бяха високо ценени от неговите образовани съвременници. Изследователят на немския фолклор, Йозеф фон Ласберг, го посещава през 1820 г. и става негов пламенен почитател. Това беше важно за Уланд, тъй като Ласберг беше свързан с най-видните немски антиквари по онова време и можеше да улесни писмената или личната кореспонденция между Уланд и тях.

Политика и изследвания. Университетски професор

Освен изключителната си отдаденост на задълженията си, Уланд притежавал и мъдро чувство за умереност във всичките си действия. Това прави личността му да изглежда хармонична в най-добрия смисъл. Винаги, когато се заемаше със задача, той ѝ се посвещаваше с цялото си сърце, посвещавайки ѝ всичките си сили. Но никога не искаше един аспект от професията му да бъде компрометиран от другия. Той живееше за своите изследвания и едновременно с това прави изключителен принос като политик от 1819 г. до края на 1826 г. През последната година обаче той чувства, че политическите му занимания вече не бива да потискат изследователската му дейност. Затова не желае да бъде преизбран в Ландтага (държавния парламент). През 1825 г. пише на баща си: „Взех обмислено решение този път да не приема избори. След като издържах тези седем бурни години, вярвам, че изпълних гражданския си дълг в това отношение.“

да се изключва от която и да е друга професия или призвание за още шест години, освен факта, че в противен случай бих имал липсата на желание и страст, които са от съществено значение за подобна сфера на дейност.“ Следователно той не се е кандидатира за преизбиране засега. Още повече, че изследванията му сигурно са подхранвали нарастващото му желание за учителска кариера. Дълго време всичките му надежди в тази посока оставали неосъществени. През 1829 г. правителството на Вюртемберг най-накрая решава, по препоръка на Академичния сенат на университета в Тюбинген, да назначи Уланд за извънреден професор по немски език и литература в родния му град. Сега той може да се премести там. Лекциите му са сред най-стимулиращите, които можем да си представим. Всички, които са ги слушали, са били пълни с похвали и ентузиазъм. Уланд не е бил блестящ оратор; той е чел добре обоснованите си обяснения, основани на най-задълбочени изследвания, директно от ръкописи. Въпреки този скромнен начин, той е оказал дълбоко влияние. Той представи на слушателите си историята на немската поезия през Средновековието, XV и XVI век, както и историята на легендите и митовете сред германските и романските народи. Особено полезни за неговите ученици били „Упражненията по устно представяне и писмено изразяване“, които той установил. Всеки участник можел да практикува произнасяне на свои собствени речи или рецитиране на стихотворения под внимателното ръководство на Уланд или да представи есета, които били подложени на задълбочена критика от учителя. Лекциите на Уланд били публикувани след смъртта му в събраните му съчинения.

Неговите трудове са публикувани. Те предлагат пълна картина на академичната му работа. Забележително е , че той изнася встъпителната си лекция едва през третата година от преподавателската си кариера, на 22 ноември 1832 г. Тази лекция също е включена в неговите трудове. Той обсъжда легендата за херцог Ернст, когото той, като учен, е успял да опише толкова ясно и живо, колкото преди това го е изобразил драматично като поет.

Смърт на родители

Голяма била радостта, която родителите на Уланд изпитали, когато синът им се завърнал в дома им. Но тази радост била краткотрайна. През пролетта на 1831 г. майка му се разболяла и починала на 1 юни същата година. Малко след това, на 29 август, баща му я последвал. Близката връзка, която свързвала сина с родителите му, е изразена в стихотворението „Некролог“, което той изпратил на гробовете им. То съдържало простите, но дълбоко тъжни редове: „Те оставили благочестивата погребална песен да заглъхне, да заглъхне; в гърдите ми нежен звук за теб никога не замлъква.“ И рядко някой е влагал мъката си в толкова трогателни думи, както тези, с които завършва некрологът: „Погребалният звън биеше толкова тъжно, толкова тревожно за мен; откакто биеше за теб, той се превърна в звук на дома.“

Нова политическа дейност. Уволнение от учителска позиция. „За мита“

Ънланд не успя да остане дълго в професия, която, както никоя друга, задоволяваше най-дълбоките му нужди.

...щяха да бъдат изпълнени . Народът, чийто защитник той беше толкова всеотдаен в продължение на години, отново се обърна към силата му, когато през 1832 г. се проведеха изборите за Съсловно събрание, свикани на следващата година. Той беше избран за представител на столицата и не можеше с чиста съвест да откаже да служи на изискванията на страната си. Френската юлска революция също дълбоко развълнува емоциите в Германия. За човек като Уланд, който беше готов по всяко време да даде живота си за справедливост и свобода, отново възникнаха важни политически задачи. В Камарата той беше сред онези, които решително се противопоставиха на опасната мярка, която би дала на правителството специални правомощия за поддържане на реда. Тъй като според Уланд и неговите приятели начинът, по който тези правомощия трябваше да бъдат предоставени, нарушаваше правата на народа, те гласуваха против нея. Резултатът беше разпускане на Камарата и нови избори. Уланд отново беше призван в народното представителство. Правителството скоро установи, че работата му е неудобна. Те искаха да се отърват от члена на парламента, твърдейки, че е незаменим в университета и следователно не може да му бъде разрешен отпуск, за да изпълнява парламентарните си задължения. Въпреки че беше истински отдаден на преподавателската си позиция, в такъв случай той не се съмняваше, че трябва да подчини наклонностите си на задълженията си към страната и следователно да подаде оставка от професорската си длъжност. Уволнението му беше дадено „с голяма радост“ през май. Сега той се посвети изцяло на поста народен представител. Редица важни законодателни предложения -

Законът е въведен по негово предложение. Той подава оставка от тази длъжност едва през 1838 г.

Уволнението му от преподавателската му позиция не прекъсва изследванията му. Още през 1836 г. той успява да представи на света своите изследвания върху „Мита за Тор“. Възнамерява да третира „Мита за Один“ по същия начин в близко бъдеще, но оставя ръкописа недовършен. Той е публикуван едва посмъртно. И двете произведения са едновременно проникателни и проникновени. Уланд посочва особеностите на творческото народно въображение, което изразява смислен поглед върху природата и дълбоко религиозен духовен живот под формата на мит. Допълвайки тези произведения, той изготвя колекция от немски народни песни, която го занимава до 40-те години на 19 век. През 1844 и 1845 г. той успява да публикува голям брой събрани народни песни. Той също така написва трактат, обясняващ природата на народната песен, който е публикуван едва посмъртно.

Магията на поезията на Уланд

Между 1816 и 1834 г. Уланд пише много малко стихотворения. Освен ако не е воден от силен вътрешен подтик, той се въздържа от всякаква поетична дейност. Той принадлежи към онази група хора, които в най-строгия смисъл на думата са верни на себе си. Вероятно никога не се е насилвал да напише стихотворение. И тъй като музата му е говорила само в определени моменти, има значителни пропуски между периодите на неговото поетично творчество. 1834 г. отново е плодотворна година.

великолепни балади и романси . „Пресата за вино с духове“, „Щастието на Еденхол“, „Пеещата долина“, „Потъналата корона“, „Пещерата с камбаните“ и „Потъналият манастир“ са написани през това време. Той композира и песните: „Вечерни облаци“, „Чучулигите“, „Благословия на поета“, „Майска роса“, „Вино и хляб“, „Лятно слънцестоене“, „Слезът“ и „Пътешествия“.

Отличителната черта на поезията на Уланд се проявява в тези стихотворения по изискан начин. Интимният тон на песните, живите образи, изразът на чисто, любящо чувство към природата се проявяват във външна форма, достигнала най-високо ниво на артистичност. Баладите са пропити с възвишеното етично ядро на личността на поета. Наистина част от същността на баладите и романсите на Уланд е, че човек винаги чувства как сърцето му бие с тях, чувства как душата му се радва и скърби, когато той разказва факти по своя прост, правдив начин. В това се крие самата магия на поезията на Уланд. Той също така излива най-съкровената си същност в своите разказвателни стихотворения; той винаги изразява това, което чувства към нещата и хората. Но той знае, като дава най-личните си чувства, едновременно да позволи на собствената си личност да се отдръпне зад изображението. Съвършената непретенциозност на благородна душа говори от неговите творения, душа, на която е позволено да се изрази напълно, защото маниерите ѝ винаги изглеждат изключително скромни и естествени. Когато говори за нещата, изглежда сякаш само самите неща говорят. Той е толкова дълбоко съпричастен към природата и сърцето *на своите* събратя, че човек винаги следва чувствата си, дори когато говори изцяло от лична гледна точка. Това е...

Не може да се отрече, че драматичната жизненост на повествованието е донякъде намалена от изразяването на чувствата на поета; но Уланд се изразява по толкова прост, правдив и напълно естествен начин, че човек не възприема изразяването на неговата личност като недостатък в баладите и романсите му. А чувството му за природата е толкова просто и дълбоко, колкото и съпричастността му към човешките съдби и действия. Окоето му гледа творенията на света с искрена радост. Рядко се среща нотка на жизнерадост или буйна веселост в творчеството му. Неговият поглед към живота винаги е насочен към виждане на възвишеното и хармоничното в нещата. Настроенията на времето от деня и сезоните, грациозните и вдъхновяващи аспекти на природните дела и процеси предизвикват у него същите ярки образи и вълнуващи душата тонове. Рядко нещо сантиментално се смесва с чувствата му, въпреки че в тях винаги са присъщи известна мекота и нежност. Дори в стихотворенията му, в които той изразява възприятието си за природата, наблюдението и емоционалното съдържание се сливат по естествен начин.

*Избран в Народното събрание . Годината на революцията.
Последните години на феодализма. Писмо до Александър
фон Хумболт.*

Удовлетворението, което поетът получавал от политическата си дейност, неуклонно намалявало. И е напълно възможно той да е почувствал освобождение, когато е взел твърдото решение да не приеме преизбиране за член на парламента през 1838 г. Сега той живеел тихо, затворен –

Той се премества в родния си град, изцяло отдаден на изследванията си. Там, през 1836 г., той придобива собствена къща с градина, от която се наслаждава на очарователна гледка към красивата долина Некар . Редица пътувания до Австрия, както и до Южна и Северна Германия, внасят разнообразие в непретенциозния му научен живот. През 1846 г. във Франкфурт на Майн той се среща лично с Якоб и Вилхелм Грим, великите немски лингвисти и фолклористи. След това идват смутните времена на революционната 1848 година. Уланд е сред първите, изпълнени с надежда за нова ера на свобода и национален просперитет. Родината му също е обзета от копнежа за свобода. Приятелят и политически съюзник на Уланд, Паул Пфицер, с когото той е преживял много бури в провинциалния парламент, принадлежи към назначеното либерално министерство. Затова Уланд е помолен да се присъедини към комисията във Франкфурт, натоварена с подготовката на нова федерална конституция. Скоро след това той е избран в Германското национално събрание от окръзите Тюбинген и Ротенбург. Тъй като не искал да бъде едновременно народен представител и представител на правителството, той подал оставка от комисията и се посветил изцяло на обсъжданията на Народното събрание. Принадлежал към либерално-центристката партия. За човек като Уланд, който успявал да схване ситуацията по-ясно от другите, заветните му очаквания скоро отстъпили място на горчиво разочарование. Той бързо осъзнал, че различните предложения за обединение на Германия на либерална основа нямат големи шансове да бъдат реализирани.

Тези предложения се въртяха в смесица от идеи: пруски наследствен император, директорат, избран император, републиканска конституция. От всичко, което се говореше по това време, Уланд не можеше да събере много смелост да се намеси в преговорите. Той не беше личност, която се отдава на безнадежден радикализъм. Наред с решителното си чувство за независимост и благородния си ентусиазъм за свобода, той притежаваше и твърда решимост да се стреми само към това, което е възможно при дадените обстоятелства. В рамките на тази сфера на възможностите обаче той винаги се застъпваше за това, което най-много съответстваше на чувството му за свобода. Така на 29 юни 1848 г. той гласува не за ерцхерцог Йохан, а за барон фон Гагерн за поста имперски регент. Рядко се чувстваше длъжен да говори публично. Когато го правеше, говореше с тежки думи. Целият му начин на чувстване и мислене е капсулиран в думите, които той изрича на 22 януари 1849 г. по време на реч срещу наследствен император: „Никоя глава няма да блесне над Германия, която не е помазана с капка демократично масло.“ След като кралят на Прусия отхвърли германската имперска титла, членовете на парламента, които се придържаха към тази идея, подадоха оставка. Останалите представители се преместиха в Щутгарт. Уланд упорства в Останшия парламент, въпреки че се противопоставяше на преместването му в Щутгарт. Той смяташе за свой дълг да остане сред онези, които искаха да продължат да се борят за своите идеали. В Щутгарт ситуацията беше най-трудната, която можеше да се представи от самото начало. Мнозинството в Останшия парламент подкрепяше избирането на петчленен регент, който да ръководи Райха. Уланд беше лидерът.

Противникът на това решение имаше само петима съмишленици. Той не очакваше нищо от подобна форма на управление. В следващите дни правителството на Вюртемберг се опита да предотврати срещите на народните представители с военна сила, защото те бяха решили да съберат пет милиона марки като дарение за формирането на народна армия. Уланд и неговите приятели въпреки това искаха да присъстват на срещата на 18 юни. Военните им попречиха. Те трябваше да отстъпят. Така Уланд беше един от онези, които водеха парламентарната борба до самия край в онези знаменателни дни и които можеха да си кажат, че са се поддали само на силата. Уланд беше повикан отново на политическата сцена само веднъж и то за много кратко време. През 1850 г. той трябваше да участва в Държавния съд, който беше натоварен със задачата да прецени действията на правителството през революционния период. Напразно той отново защитаваше правата на народа, като се застъпи за осъждането на външния министър барон фон Вехтер, който не беше успял да представи важни политически решения на съсловията в съответствие с конституцията.

Оттогава нататък Уланд се посвещава изцяло на научната и литературната си работа. Той се потапя в изследвания върху историята на легендите и наскоро започва да събира народни песни. Той също така се захваща с нова област на интерес: да изучава легендите на собствената си родина. Той успява да изпълни само малка част от този план.

Чак до последните дни от живота си Уланд запазил пълната жизненост, която винаги е била характерна за него. Домашното му щастие винаги било непомрачено; много радости

Той поема отговорността да отгледа двама приемни сина. Единият е Вилхелм Щойдел, когото приема в дома си като петнадесетгодишно момче. Бащата на осиротялото дете е приятелят на Уланд, Дийн Щойдел в Тюбинген. През 1848 г. синът на сестрата на Уланд, която вече е починала през 1836 г., губи баща си. Уланд също се посвещава на възпитанието на това момче. Поетът е дълбоко опечален от смъртта на стария си, верен приятел Юстинус Кернер през февруари 1862 г. Напълно е възможно Кернер да е настинал на погребението, което в крайна сметка е довело до фатално заболяване. Той никога не се възстановява напълно и умира на 13 ноември 1862 г. Поменните служби, проведени на много места, доказват, че делото на Уланд постепенно е било оценено напълно. Поетът е обичан от най-широките кръгове на народа, изследователят на легенди и митове е високо ценен от колегите си, политикът е почитан като пример за подражание заради истински мъжкото си чувство за независимост. Той демонстрира този дух по рядък начин дори в последния период от живота си. През декември 1853 г. е назначен за рицар на Ордена „За тъмницата“. Той отказва честта с многозначителните думи: „Бих се озовал в непримирим конфликт с литературните и политическите принципи, с които не се хваля, но и никога не съм отричал, ако приема отдадената ми чест, която е свързана и с повишение в ранг. Този конфликт би бил още по-остър, защото след коработрушението на националните надежди, на чиито дъски съм плавал, не би ми подобавало да бъда окичен с отличия, докато тези, с които съм споделял толкова много и толкова важни...“

Напуснах, защото те продължиха по пътя на пълен хаос, поддавайки се на загубата на родината си, свободата и гражданската си чест, дори на смъртната присъда.“ Той отправи тези горди думи към Александър фон Хумболт, който го информира за наградата. Хумболт направи всичко възможно, за да убеди поета да я приеме. Хумболт остана непреклонен. Той дори отказа Ордена за наука и изкуство, връчен му от баварския крал.

КРИСТОФ МАРТИН ВИЛАНД

Значението на Виланд

Има исторически личности, които потомството не може да оцени напълно. Те сякаш са предопределени от съдбата да проправят пътя за други. Тези други стават водачи на човечеството. Имената им са вписани в анализите на историята със златни букви. Това, което са постигнали, се съхранява в благодарна памет и живее от поколение на поколение. Но тези водачи на човечеството имат учители. А имената на учителите често са замъглени от учениците. И това е, в края на краищата, съвсем естествено. Защото учителите на великите ученици не е нужно самите те да са велики. Но дори и самите те да притежават величие, те лесно се поддават на общата съдба. В великата епоха на немската литература в края на осемнадесети век това се случва с три фигури: Клопщок, Хердер и Виланд. Те са напълно засенчени от великия триумвират на Лесинг, Шилер и Гьоте. И на тях не само тяхната епоха, но и самите Шилер и Гьоте дължат неизмерим дълг. Хердер е бил, в най-истинския смисъл на думата, учителят на Гьоте. И самият Гьоте прекрасно изрази възгледа на Клопщок за немския народ и неговата култура: „Нашата литература не би станала това, което е сега, без тези огромни предшественици. С появата си те изпревариха времето си и сякаш го повлече със себе си“ (Разговори с Екер-

(Ман: 9 ноември 1824 г.). И Гьоте също намери правилните думи, за да опише значението на Виланд. „Цяла Горна Германия дължи стила си на Виланд. Тя е научила много от него и способността да се изразяваш правилно не е на последно място“ (Разговори с Екерман: 18 януари 1825 г.). Това е допълнено още от думите на Гьоте в „Поезия и истина“. Там той говори и за влиянието, което самият той е преживял от Виланд. „Много от блестящите му произведения попадат в периода на моите академични години. Мусарион оказа най-голямо влияние върху мен и все още си спомням мястото, където за първи път видях плаката, за който ми разказа Йозер. Именно тук вярвах, че виждам античността отново жива и нова. Всичко, което е пластично в гения на Виланд, беше показано тук най-съвършено.“ - С такива думи мястото на Виланд в германския интелектуален живот е ясно определено. И никой не може да си състави мнение за случилото се в този интелектуален живот през втората половина на осемнадесети век, ако не е поне запознат с най-важните произведения на Виланд. При по-внимателно разглеждане човек открива колко чудесно те допълват тези на Клопщок, Лесинг и Хердер. Към дълбоката религиозност на Клопщок, критичната строгост на Лесинг и философската възвишеност на Хердер, Виланд добавя грация и елегантност. И поради това последният е бил дори по-близо до непосредствените човешки нужди от останалите. В известен смисъл той е снишил идеите, които те са представлявали във висините на човечеството, до буржоазната мисъл и чувство. Това, което те са показвали в празнично облекло, той е обличал в ежедневни дрехи. Би било не-

Несправедливо е да се пренебрегва истинската му същност под по-приятната му външност. Едно безпристрастно изследване на живота и творенията му може да ни научи на друго.

Детство

Виланд произлиза от школа на мисълта, широко разпространена в протестантските региони в средата на XVIII век. Тази школа се изразява в определено непретенциозно благочестие, което се фокусира по-малко върху разбирането на възвишени религиозни истини, отколкото върху култивирането на душата и сърдечната близост. „Добрият човек“ трябва да намери пътя към честното, искрено благочестие в сърцето си, така твърди тази школа на мисълта. То не търси възвишени доктрини, а чиста душа. Това течение се нарича пиетизъм. Човек не бива да се затваря нито за неговата светлина, нито за сенките му, ако иска да разбере появата на ум като този на Виланд от него. То насърчава, в кръгове, които не могат да се издигнат до определени интелектуални висоти, истински и здравословен идеализъм и непосредствена преценка по въпроси, които надхвърлят ежедневието. Но това също така води до известна тесногърдост. Пиетистът наистина се стреми да стигне до честна преценка; но той също така лесно счита собствената си преценка за единствена авторитетна и става – без всъщност да има намерение – нетолерантен към другите. И това характеризира и пиетисткия дом, от който произлиза Кристоф Мартин Виланд. Той е роден през септември 1733 г. като втори син на протестантския проповедник Томас Адам Виланд от Оберхолцхайм в Горна Швабия.

И баща му, и майка му, Реджина Катарина, били отлични хора. Когато Кристоф Мартин бил на три години, баща му бил преместен в близкия Биберах. Там момчето прекарало ранното си детство до четиринадесетгодишна възраст. Замислено, преждевременно развито момче израства в малка буржоазна къща, чиято глава е заета предимно с вътрешния живот на своите събратя, при условия, които биха могли да се опишат по следния начин: то научава величието на човечеството от малко огледало, а не от реалността. Малкото огледало са книгите. А момчето Виланд било малък книжен плъх. То поглъщало писанията на Корнелий Непот и Хораций и на дванадесетгодишна възраст вече било заето да създава дълги латински стихотворения, както и немски стихове. Сред произведенията му била героична поема за разрушението на Йерусалим.

На четиринадесетгодишна възраст Виланд успява да замени пиетистичната атмосфера на бащиния си дом с подобна в училището в Клостер-Берген (близо до Магдебург). Благочестивият абат Щайнмец ръководи това училище. Предвид предишното възпитание на момчето, е съвсем естествено то да се възползва от по-богатата възможност тук да опознава света чрез четене. Хораций, Ксенофонт, Цицерон, Лукреций, материалистичният писател от древността, Бейл, влиятелният скептик на времето, както и Волф, водещият философ, и великият мислител на Просвещението Волтер, всички те заемат оживения му интелектуален живот. Под такова влияние е неизбежно някои от идеите, които е получил в благочестивия си дом или е срещнал в училище, да започнат да се колебаят.

Съмненията относно християнството, каквото го познаваше, започнаха да се вкореняват в душата му. И беше необходима пълната, пламенна сила на „Месия“ на Клопщок, за да даде на ума му необходимата подкрепа по това време. Първите три песни на това произведение току-що бяха публикувани. Виланд, както толкова много други, ги четеше с възторг. Силата на благочестивото чувство, което извираше от тях, беше по-силна от всякакви идеи, които биха могли да бъдат раздвижени от съмняващи се и мислители на Просвещението. Но много неща измъчваха младия мъж, който не беше в състояние да превърне погълнатия от него материал в собствена здрава преценка чрез какъвто и да е житейски опит. Скоро той се запознава със стихотворенията на Халер, който основава творчеството си на преобладаващото виждане за природата, и с критичните изследвания на Брайтингер, които установяват изцяло нови стандарти за оценка на художествените произведения. Освен това, през 1749 г. му е временно позволено да отседне при роднина си в Ерфурт, Вилхелм Баумер, който е лекар и професор по философия. Баумер го запознава с най-важните философски системи и с „Дон Кихот“ на Сервантес. Така младият Виланд едновременно се запознава с интелектуалните рамки, чрез които човечеството се стреми да разреши великите си загадки, и с хумористичното третиране на пламенния идеализъм в „Дон Кихот“.

Студентски дни

Тези обстоятелства определили душевното състояние, в което Виланд се завърнал в бащината си къща през 1750 г.

Той се завръща и скоро след това постъпва в университета в Тюбинген. Би било пълно неразбиране на вътрешния живот на Виланд да се придава твърде голямо значение на любовна афера, която навлиза в живота му по това време. Това е със Софи фон Гутерман от Аугсбург, която е на гости на роднини в Биберах по това време. Макар че привързаността наистина е била силна, тя не е играла по-значителна роля в развитието на Виланд, отколкото някои по-късни. Нещо повече, тя се разпада, когато Софи се омъжва за Ла Рош, придворен съветник на избирателите в Майнц, през 1753 г. Въпреки че тази „изневяра“ го поставя в мрачно настроение за известно време, тя не оказва дълбоко влияние върху развитието му. По-специално, не бива да се приписва на това настроение фактът, че той се е насочил в благочестива, морализираща посока през следващите години.

Това обаче има съвсем различен произход. Докато е в Тюбинген, той не проявява особен интерес към избраната от него област на правото. Вместо това се потапя в „Месия“ на Клопщок и добавя към работата си изучаването на платоническия идеализъм. Запознава се и с философските трудове на Лайбниц. От всичко това той развива свой собствен идеалистичен мироглед, който изразява в поемата „Природата на нещата“. Забележителният му талант за форма, който е усъвършенствал чрез Клопщок, веднага си проличава. Философът от Хале Майер, на когото Виланд изпраща поемата, без да се представя, я харесва толкова много, че веднага я публикува. Не би ли трябвало подобно признание да привлече донякъде неустановения млад мъж изцяло в школата на мисълта, която тогава следва Клопщок?

Наистина ли? Така се случило така, че следващите стихотворения „Химн на любовта“ и „Херман“ са написани изцяло в стила на Клопщок. — И това е, което е изградило пряка лична връзка между Виланд и Бодмер, критика на школата на Клопщок.

Влизане в литературния живот. Виланд и Бодмер

В Даурди Виланд е въведен в интелектуална революция , която е особено влиятелна в германския образователен живот по това време. Сред другите фигури тя е тясно свързана с Бодмер. И това означава един вид интелектуален катаклизъм в Германия. До средата на века Готшед, активен в Лайпциг, е бил доминиращата фигура в литературата. Неговото влияние е било всеобхватно. Казаното от него за всяко съвременно явление се е смятало за авторитетно. Позицията му е разклатена от две събития. Първото е отказът му да признае Клопщок. Второто е отхвърлянето от страна на Лесинг на неговото почитане на французите. Що се отнася до Виланд, първото събитие е най-важно. Бодмер е спечелил надмощие като критик над Готшед. Той е подкрепял Клопщок; и тези, които са подкрепяли Клопщок като поет, естествено се присъединяват към новата критична школа на мисълта, която в лицето на Бодмер и неговите последователи ентусиазирано защитава месианския поет. Следователно за Виланд е било голямо благословение, когато Бодмер е оценил „Херман“ на първия по най-благоприятен начин. Той на практика изобрази младия мъж като съперник на Клопщок, като по този начин предизвика възможно най-силните чувства на благодарност.

Това кара Виланд не само да продължи да пише поезия в клопщоковски стил, но и след завръщането си в Биберах през 1752 г. да напише трактат върху епичната поема на Бодмер „Ной“, в който представя почитания човек като равен на Милтън и Клопщок. Колко наистина струва поезията на Бодмер и колко пристрастна е била преценката на Виланд, е без значение за разглеждането на развитието на последния. Важното е, че в резултат на това събитие младият Виланд се премества в Цюрих през 1752 г. по покана на Бодмер и че този престой става изключително важен за него. Той живее в къщата на Бодмер като гост цяла година. В края на краищата това е първият му пряк контакт с живота. Както и да се съди за Бодмер, той в известен смисъл е бил силна личност, завършен човек. За някой, който преди това е познавал велики хора само от книгите, срещата с такава личност е означавала много. Съвсем друго е да четеш за важни неща или да ги виждаш как извира живо от душата. Тази живост и непосредственост са много по-важни от това дали един или друг човек намира въпросния човек по същество не е бил истински велик. Бодмер обаче е отличителна фигура. Той постепенно е стигнал дотам, че е видял по-дълбоката основа на изкуството в моралния мироглед. Формите на поезията трябва да водят човечеството към най-висшите му идеали. Красотата трябва да бъде израз на най-висшата истина. Тези възгледи са се вкоренили в душата на Виланд. И той е дошъл...

Той все по-енергично започва да защитава тези възгледи. Някои биха се изкушили да не обръщат особено внимание на този преходен етап в развитието на Виланд. Дори се предполага, че бракът му с любимата му Софи, състоял се по това време, го е уморил от света и го е тласнал към този морализиращ начин. Въпреки това, някой би могъл да се присмее на изказването му по онова време относно поета Уз, че „човек трябва безкрайно да предпочита дори най-лошите химни пред най-очарователната песен на Уз“; но предвид посоката, която поеха по-късните произведения на Виланд, този преходен момент в неговото развитие беше изключително важен. Впоследствие той се освобождава изцяло от всякаква морализираща тенденция и става майстор на стил, изцяло посветен на красивите форми. Грацията и елегантността в изобразяването на чувствеността се превръщат в една от определящите му характеристики. Постоянното му поддържане на самообладание и непоколебимост произтича от това, че наистина е преживял от първа ръка морализиращата преценка. По този начин той оправдано е стигнал до разпознаването ѝ като едностранчива. Трябва сами да сте преживели определени неща, ако искате да развиете правилно разбиране за тях.

През 1754 г. Виланд приема позицията на преподавател. Постепенно се освобождава от влиянието на Бодмер. Той е особено повлиян от трудовете на англичанина Шафтсбъри, който разглежда моралната доброта като сестринска концепция на красотата. Красотата е това, което радва човечеството; а добротата е красота в действие. Фактът, че Виланд е успял да възприеме подобен мироглед, показва посоката, в която е напреднала неговата интеграция с мисленето на Бодмер. Тази интеграция се оказва плодотворна.

особено ценен за разработването на забележителни педагогически идеи. Неговият „План за нов вид частно обучение“, публикуван през 1753 г., му спечели гореспоменатата позиция на частен учител.

През 1758 г. е добавен „план за академия за образование на ума и сърцето на младите хора“ .

Мисленето и възгледът на Виланд за живота стават все по-свободни. През 1759 г. е публикувана неговата епична поема „Кир“ (като фрагмент). Идеите на Просвещението, които все по-често се появяват по това време, го пленяват по особен начин. Той идеализира персийския цар като герой на свободата. За него това е по-малко изобразяване на историческия Кир, отколкото изследване на представата на просветения човек за владетел, който управлява в духа на епоха, жадна за свобода. Виланд се опитва и в драматургията. Неговата трагедия „Лейди Йохана Грей“ е поставена с голям успех във Винтертур през 1758 г. и дори намира одобрение в очите на критичния Лесинг. По това време Виланд вече е станал известен като писател в по-широки кръгове. Във външния си живот, 1759 г. той прави

промяна , като заменя позицията си на частен учител в Цюрих с такава в Берн. След кратко време обаче се отказва от нея и известно време се издържа, като дава частни уроци по различни предмети.

Виланд в Швейцария

В Берн той се запознава с остроумна дама, мадмоазел Бондели . Тя е известна и като приятелка на Русо . Фактът, че Виланд се е сгодил за нея, е от по-малко значение, тъй като животът е разтрогнал годежа.

Въпреки това, със сигурност е било важно за него, че в Берн е имал възможността да се впусне в стимулиращ разговор с блестяща личност, която се е чувствала като у дома си в почти всички области на човешкото познание и е била способна да преценява света от възвишена перспектива. Нейният образ съпътства Виланд през целия му живот; много от нейните черти могат да бъдат открити в женските персонажи на неговите стихотворения, а в напреднала възраст той предлага красивата преценка за нея, „че тя е най-красивият, най-ярък, най-развит и във всяко отношение най-съвършен женски ум, съединен с такъв правилен, но същевременно толкова деликатен и силен, толкова любящ и освен това толкова напълно свободен от всякаква слабост“.

Беше дошло време Виланд да обмисли осигуряването на по-стабилна позиция в живота. Неговите роднини и приятели у дома го подкрепиха в това начинание. Те уредиха назначаването му за сенатор в Биберах на 30 април 1760 г. Такъв сенатор имаше право на определени позиции в кметството, което му осигуряваше средства за издръжка. Виланд получи такава позиция през юли същата година като директор на канцлерството. Назначението обаче остана временно за четири години. Биберах беше религиозно разделен. Католическа и протестантска фракция се бореха за позиции и Виланд едва по-късно стана постоянен градски писар. През 1765 г. той се жени за Доротея фон Хиленбранд от Аугсбург, с която се запозна благодарение на усилията на своите роднини. Това беше брак без ентусиазъм, но той беше основата за трайно щастие, тих, доволен живот заедно, който продължи безпроблемно до смъртта на съпругата му през 1801 г.

Същността на тази връзка може би може да се открие в думите, които Виланд пише за съпругата си: „Съпругата ми е едно от най-превъзходните Божии създания в света, образец на всяка женска и домашна добродетел, свободна от всички недостатъци на своя пол, с ум без предразсъдъци и морален характер, който би направил светец горд. Двадесет и двете години, които живея с нея, минаха, без нито веднъж да съм пожелал да не съм женен; напротив, тя и нейното съществуване са толкова преплетени с моето, че не мога да бъда далеч от нея осем дни, без да изпитам нещо подобно на швейцарска носталгия. От тринадесетте деца, които ми е родила, десет са очарователни, добродушни създания, здрави по тяло и душа, които, заедно с майка си, съставляват щастието на моя живот.“

Превод на Шекспир

По време на престоя си в Биберах, Виланд осъществява подвиг, който трябва да се счита за един от най-значимите и влиятелни в живота му. През 1762 г. той започва да превежда пиесите на Шекспир. До 1766 г. той успява да направи двадесет и две от тези пиеси достъпни за немската публика. Като се има предвид, че дотогава Шекспир е бил практически непознат в Германия и че оттогава той е оказал влияние върху немския интелектуален живот, сравнимо само с това на Шилер или Гьоте, фундаменталното значение на постижението на Виланд става ясно. Лесинг веднага го разпознава и оценява.

Гьоте и Шилер дължат благодарност на Виланд в това отношение, тъй като Шекспир им е бил отлично представен от него.

нов артистичен стил

Дребнавите условия в Биберах станали донякъде поносими за Виланд от факта, че през 1761 г. бившият министър на избирателите в Майнц, граф Стадион, се установил в съседния замък Вартхаузен. Съветник Ла Рош и съпругата му Софи също живели там, а тя била бивша приятелка на Виланд. Виланд влязъл в тази къща като добър приятел и винаги добре дошъл гост. Френският вкус, определен свободен, дори безгрижен поглед върху живота и светският опит били у дома си там. За поета, към когото Софи Ла Рош също изказвала топло приятелство, това осигурило най-прекрасното вдъхновение. Беседата била изцяло в духа на Просвещението, характеризирано в много отношения с дух на скептицизъм, и черпела от Волтер, Русо и френските енциклопедисти Д'Аламбер, Дидро и други. Чрез всичко това тежестта, която характеризирала начина на живот на Виланд поради по-ранните му обстоятелства, намаляла. Постепенно се наложил чисто артистичен мироглед. Трезвостта, пропита с грация и грациозна красота, стана по-ценна за него от съзерцанието на свръхестествените висоти на идеала. Такова разположение поставя живота над всяко размишление и съзерцание за него. Дори човешкият разум да е недостатъчен, за да проумее истинските дълбини на съществуването, този разум сега е...

Веднъж стигнали там, нека се придържаме към него. Чувствеността, колкото и измамна да е, е *дар* за човечеството; нека ѝ се радваме. Такива думи грубо улавят кредото, което се появява като фон на творенията на Виланд по време на престоя му в Биберах. През 1764 г. той публикува романа „Победата на природата над фанатизма или приключенията на дон Силвио фон Розалва“. През 1765 г. неговите „Комичски разкази“, а през 1766 и 1767 г., в два тома, „Историята на Агатон“. Чрез „Дон Силвио“ и „Комичските разкази“ той сега си навлича същото отвращение от клопщоковците, както преди това е бил посрещнат с радост в техния кръг. И е неизбежно този нов стил на работа скоро да намери нищо неподозиращи имитатори, за които художественото представяне на чувствеността не е цел, а просто изобразяване на самата основа. Виланд се чувства длъжен да подчертае, че не иска да има нищо общо с такова нехудожествено начало. Не може обаче да се твърди, че поетът вече е постигнал в двете гореспоменати произведения това, което очевидно си е представял. За „Дон Силвио“ той си е представял стила на „Дон Кихот“. Той е искал да протестира срещу суеверията и фалшивия идеализъм в полза на здравословно, естествено усещане за нещата в този стил. В „Комичните разкази“ е използван материал от гръцката митология за изображения, които са признато изящни, но въпреки това доста съмнителни.

Особеността на Виланд

Само пълната безпристрастност, която се стреми не да съди, а да разбере и да надникне в душата на човек, може да отдаде справедливост на Виланд в този аспект от неговото артистично развитие. Начинът, по който е трябвало да придобие философия на живота, не е бил благоприятен за установяване на твърд център в собствената му личност. Той е попивал мислите на много хора през призмата на книгите. Такъв подход произвежда особени ефекти, особено при хора с голям талант, склонни към артистично разбиране. Човек позволява на различните мнения на своите събратя да преминават пред ума му по-скоро като образи. Такива силни наклонности и такива твърди преценки не се формират, както когато самият живот действа като учител. Човек е по-склонен към едно нещо, по-малко към друго; но не предава цялата си личност на нито едното. Тя остава флуидна. Хората, които не преживяват много по този начин, сравнително бързо достигат до установен мироглед. Животът им налага такъв поглед. Защото животът, като правило, засяга човек само от едната страна. Тогава той става едностранчив, но скован. Различно е за хората, които се развиват като Виланд. Те учат за живота чрез неговите отражения в умовете на много други. И всеки мироглед има известна валидност. Малцина могат да си представят нещо, което няма никаква стойност в определени граници. Всеки, който трябва да се занимава с мнения за нещата, вместо със самите неща, лесно ще трябва да пожертва твърдостта си за гъвкавост. Би било само по-лошо, ако те...

...губейки всякаква вътрешна стабилност. Но това никога не е било дори отдалечено така при Виланд. Неговата същност се е коренила в благородните черти на немската буржоазия. — Всъщност, в известен смисъл, цялото му значение се основава именно на това. Чрез непринудената плавност на стила си, той успява да внесе в немския интелектуален живот изтънчеността на френския вкус и артистичното преобразяване на чувствеността в смисъла на гръцкия мироглед, и въпреки това, чрез собствената си същностна природа, той остава свързан с този интелектуален живот в неговия народен характер. Той никога не е губил от поглед немския дух сред френския чар и гръцката грация.

Но като „книжен човек“, той беше безмилостно изложен на сблъсък в двата случая, в които се натъкна на фиксиран мироглед, поддържан от живи, дишащи хора. Такъв беше случаят в Цюрих с Бодмер и във Вартхаузен със Стадион и Ла Рош. Там морализмът се вливаше в кръвта му; тук - светската мъдрост.

Виланд почувствал нуждата да разбере собствената си трансформация. Поетът прави това чрез поетично произведение. Това се превръща в романа „Историята на Агатон“. Той обаче представя собственото си развитие под прикритието на историческо събитие от древногръцкия свят от четвърти век пр.н.е. Идеалистът Агатон, който първоначално живее изцяло във висшите платонически сфери, е противопоставен на светския Хипий. Хипий стои върху основата на мироглед, основан единствено на задоволяването на човешкия егоизъм и материалното благополучие. Въпреки че Агатон се чувства отблъснат от подобен мироглед, контактът с него въпреки това има последствия за неговото развитие.

Тази трансформация се постига чрез преминаване от далечен идеалист към човек, който се отдава на непосредствената реалност. В търсене на реалност, Виланд е съсредоточил вниманието си върху гръцката култура. Неговата трансформация не е била насочена към обща реалност, а по-скоро към артистично изпипана, изпълнена с дух. Следователно не е произволно, че той е облякъл собствения си път на развитие в гръцки одежди. Разбира се, други са гледали на гръцката култура по различен начин. Начинът, по който Виланд я е виждал, е съответствал на необходимост в неговото време. И Гьоте, по негово собствено признание, е научил много от Виланд в това отношение. Той го е научил и в друго отношение. Чрез „Агатон“ е създаден нов стил на романа. И това, което е посято от него, по-късно се разгръща в стила на Гьоте - „Вилхелм Майстер“. Гьоте намеква за такива неща, когато говори за това, че Виланд е дал стил на немската култура. По този начин Виланд става пионер. За него лично плодът на стремежа му разцъфтява по прекрасен начин, когато през 1764 г. замисля плана за произведението, което след това е отпечатано през 1768 г.: „Мусарион, или Философията на грациите“, стихотворение в три книги. Оценката на Гьоте за това произведение вече е спомената по-горе. То с право носи многозначителното подзаглавие „Философия на грациите“.

«Мусарион»

Един ключов въпрос, който все повече занимаваше Виланд: има ли идеализмът някаква стойност, ако не произтича от най-съкровената същност на човека?

Естествено, от този основен момент възникнаха редица второстепенни въпроси: Не се ли явява идеализмът често просто като вътрешно неистинско увлечение? Не е ли повече или по-малко чувственото, но истинско удоволствие от живота, което действа в по-нисши сфери, за предпочитане пред неистинския идеализъм? Това са въпросите, залегнали в основата на „Мусарион“. Следователно, Виланд противопоставя стоика Клеант и питагорееца Теофрон на Мусарион, който е отдаден на грациозното удоволствие от живота. Първите са неистинни и формулирани; втората е истинска, дори и да не се извисява до свръхсетивни висоти. Цялото е пропито с грацията на трактовката в свободен стих. Виланд философства по игрив начин, но играта е изкуство, а философията е като интелигентен разговор. И все пак този разговор се води от личност, която стои на пълния размах на ситуацията. Не бива да се забравя нито за миг, че в „Мусарион“ не се казва нищо нито срещу истинския идеализъм, нито срещу суровата чувственост. Всеки, който може да разгледа и двете без предубеждения, няма да се почувства обиден в нито едната посока.

Чувственото във Виланд

Подобен въпрос и подобно чувство са изразени в недовършената поема „Идрис и Зенида“, написана между 1766 и 1767 г. И тук интелектуално изисканата любов към възторга, извисяваща се в свръхестественото, е противопоставена на суровата чувственост от друга страна, по артистично изящен начин. Че поетът понякога, чрез избора си на тема,

както в „Надин“, той не е успял да избегне впечатлението за похот. Не може обаче да се предположи, че поетът е прибягнал до гръцкото езичество, облечено в чувствени форми, просто за да предложи на читателите си лекомислено забавление. По-скоро той е бил загрижен за сериозен житейски въпрос: каква роля играе и трябва да играе чувствеността в човешкото съществуване? Преценката на поета не бива да зависи от това как този или онзи човек отговаря на такъв въпрос. Няколко от по-късните произведения на Виланд също принадлежат към същия период и интелектуална насоченост: „Grazien“ (публикувана през 1770 г.), „Der Neue Amadis“ (1771 г.) и „Aspasia“ (1773 г.); техните планове и основни раздели са били написани известно време преди публикуването им.

ситуация на Виланд се променя с заминаването на граф Стадион от Вартхаузен. Това, което е правело служебните му задължения в Биберах поносими за поета, по този начин престава да съществува. Графът също умира скоро след това през 1768 г.

Университетски преподавател. Работил е в Ерфурт.

Точно когато тридесет и шест годишният Виланд сигурно е намирал работата и обкръжението си за доста скучни, в живота му настъпва повратен момент. В двора на курфюрста Майнц вниманието отдавна е насочено към писателя, който толкова блестящо е разглеждал теми, представляващи особен интерес за светските кръгове по онова време. Курфюрстът Емерих управлява в Майнц.

Йозеф. Той видял във Виланд подходящия човек, който би могъл да съживи западащия му университет в Ерфурт и го назначил за професор там. За Виланд приемането на това предложение било предрешено. Той отдавна таял педагогически наклонности, както се вижда от двете споменати писания по време на престоя му в Швейцария. Така през юли 1769 г. нашият поет пристига в Ерфурт като професор по философия. Неговото творчество е било изключително важно за университета. Макар Виланд да не е бил пионер в областта на философията, той въпреки това е придобил, в рамките на определените му граници, всеобхватни познания за големите въпроси на света и за интелектуалните герои. И винаги е ободряващо, когато някой може да говори със слушателите си по тези въпроси по такъв начин, че те да усетят как загадките на света могат да бъдат не просто академични въпроси, а въпроси на самия живот. Нова, свежа енергия се излъчвала от лекциите на Виланд за университета. Той говорил за философски, литературни и исторически въпроси. И, което е от решаващо значение, цялата работа имала реципрочно въздействие върху Виланд по негов собствен начин. Той трябваше да преосмисли нещата в систематичен контекст, които преди това бяха минавали през ума му само фрагментарно. Освен това епохата поставяше определени изисквания в тази насока към всеки мислител. Това беше разцветът на Просвещението. Влиянията на Русо, френските мислители на Просвещението и научни материалисти, както и на немската свободомислеща философия, бяха задвижили мисълта. Назначаването на Виланд за председател на катедра по философия падна...

Това беше именно началото на епоха, в която човечеството интензивно размишляваше върху своите задачи, цел, свобода и самоопределение. Съвсем естествено беше Виланд да се справи с всичко това. В края на краищата Русо виждаше естественото състояние като единствения възможен път към щастието, а цялата цивилизация – като прогресия към нещастни условия. Всеки, който не искаше да се поддаде на отчаяние от прогреса на човечеството или на безразличие към него, трябваше да се запита за пътищата, по които е възможно по-нататъшно развитие. Широко разпространено беше усещането, че човечеството е преминало от един вид незряло състояние към зрялост. Древните вярвания бяха разклатени. Кант, в есе за Просвещението, отговаря на въпроса „Какво е Просвещение?“ с думите: „Човече, осмели се да използваш разума си.“ Всички тези въпроси играеха роля в размислите на Виланд, докато обмисляше какво иска да каже на публиката си в Ерфурт. И първоначално те се оформиха по начин, съответстващ на склонността му към педагогически задачи. Така е създаден романът „Златното огледало или царете на Шешиян“, публикуван в четири тома през 1772 г. Под прикритието на ориенталска приказка той представя своите мисли за най-добрата форма на управление и образованието на народа. Показва какво може да доведе до разруха на една държава и какво може да бъде нейната благословия. В образа на Данишменд той въплъщава държавник, който едновременно образова своя принц. Виланд е възнамерявал да създаде изцяло съвременна книга. И е успял. Защото е направил голямо впечатление на мнозина.

Той участва. Неговите идеи за времето също играят роля в „Приноси към тайната история на човешкото разбиране и сърце. Извлечени от архивите на природата“, отпечатана през 1770 г. Основната идея е, че блаженото състояние на природата, изобразено от Русо, е илюзия. Човечеството не бива да мечтае за щастие, което някога е притежавало и е загубило, а по-скоро да вижда своята задача в продължаващото си развитие в бъдещето.

Пълното богатство на хумора на Виланд е разкрито в прозаичното му произведение „Сократ *mainomenos* или Диалозите на Диоген Синопски“, публикувано през 1770 г. Тук той се опитва да изобрази циничния философ Диоген в по-откровена светлина, отколкото обикновено се случва. В Ерфурт той също така поставя финалните щрихи върху поемата си „Грациите“, която в известен смисъл съдържа кредото на Виланд. Грациите са представени като създателки на чувствен и духовен живот на красотата. Цялото произведение е пронизано по-скоро от чувство, отколкото от мисъл. Всички трудни житейски въпроси са предназначени да намерят своето преображение в живот, облагороден и улеснен от красотата. И същото чувство е излято върху „Новият Амадис“, който също е започнат в Биберах и е завършен там. Характерите на героите са изопачени до абсурд, тези на героините – до безвкусни, за да се покаже, в лека художествена игра, ценността на духовната красота пред просто чувствената красота.

Назначаване във Ваймар

Колкото и полезна да беше работата на Виланд в Ерфурт за университета, той не намираше там много вдъхновение за себе си. Сред другите професори имаше малко интелектуален динамизъм и те не бяха посрещнали Виланд с отворени обятия, тъй като той „не принадлежеше към тяхната област“. Затова в живота му се оказа добре дошла почивка, когато по време на пътуване през 1771 г. той посети семейство Ла Рош в Еренбraitщайн, близо до Кобленц, и там се запозна с Георг и Фриц Якоби, както и с Йохан Хайнрих Мерк в Дармщат. Всички тези хора по-късно се присъединиха към приятелския кръг на Гьоте. Мерк, по-специално, с високото си ниво на проникателност и познания както за науката, така и за живота, беше ценен съветник не само на Виланд, но и на Гьоте. От особено значение обаче беше, че през ноември 1771 г., по време на едно от пътуванията си там, Виланд беше представен на херцогиня Анна Амали Ваймарска. Тя беше регент на непълнолетния ѝ син Карл Август. С характерната си непредубеденост, тя разпознала значението на Виланд. На нейната изтънчена и изтънчена природа ѝ подходило да има такъв мъж близо до себе си. Затова скоро тя предложила той да поеме образованието на престолонаследника. И със съгласието на Виланд, първата от четирите велики фигури, които щяха да направят този град център на германския интелектуален живот в продължение на десетилетия, се преместила във Ваймарския двор. Гьоте пристигнал през 1775 г., последван скоро след това от Хердер и накрая Шилер. От 1772 до 1775 г. Виланд ръководел образованието на Карл Август. Оттогава нататък той живеел с Пен-

Като приятел на двора и интелектуалните светила на Ваймар , той беше уважаван и обичан от всички. Неговата принцеса беше намерила в него това, което търсеше и от което се нуждаеше: лоялен приятел и съветник, който чрез лекото докосване на своето изкуство също така се грижеше за чувството ѝ за красота и нуждата ѝ от интелектуално забавление. Младият наследствен принц спечели пълно доверие в своя учител и го запази по най-приятелски и либерален начин, дори след като надрасна формалното си образование и се възкачи на трона.

От взаимодействието на изящния артистизъм на Виланд и нуждата на двора от забавление, поетът създава поредица от стихотворения за празнични поводи. По този начин неговата изящна муза е поставена на определено достойна служба; и дори се появява нещо, което е значимо в определено отношение: зингшпилът на Виланд. В „Аврора“ и „Алцест“ Виланд предоставя изящни текстове, които талантливият композитор Швайцер след това композира в музика. Това, което се преследва тук, е значимо, защото идеалът е да се постигне хармоничен съюз на поезия и музика, начинание, което много по-късно води до толкова големи успехи в областта на музикалната драма.

Виланд използвал музата си, за да постигне това, за което на практика бил предопределен от всичките си таланти: основал списание за немско образование в „Teutsche Mercur“. Ако някой сега бил призван да създаде такъв център на немските интелектуални усилия, това бил той. Начинът, по който работил, съответствал точно на нуждите на най-широките кръгове. Той

Той не беше уморен от света смелчак, а човек с висока култура, чийто характер се коренеше в разрастващата се немска интелектуална сцена, а потапянето във френските вкусове и красотата на стария свят го правеше подходящ да разширява хоризонтите на хората. По този начин той може би е раздразнил Гьоте с първите броеве на „Меркур“, който в младежкия си ентузиазъм е очаквал големи неща, а сега е вярвал, че вижда само умерено ниво на образование; но въпреки това Виланд е посрещал и задоволявал нуждите на своето време.

„История на абдеритите“

Виланд обаче не бил от хората, които ласкаят слабостите на хората. Той демонстрирал това най-ясно, когато през втората година на „Меркур“ започнал романа си „История на абдеритите“, чието завършване обаче се проточило до 1780 г. Действието се развива в далечно място и време. То изобразява случващото се в тракийския град Абдера. Пътуващият, знаещ Демокрит е поставен точно в средата на население, което в своята глупост не разбира нищо от неговото величие и въпреки това в своята наивна арогантност съди всичко, което мъдрецът казва и прави. Само „абдеритите“ са способни да осигурят на Виланд трайно място в немската литературна история. С най-възхитителна сатира се изобразяват човешката тесногърдост, глупостта, самонадеяността, липсата на преценка и самонадеяността. Споменава се Абдера, но се има предвид „целият свят“. По свой начин,

Да, Виланд е преживял достатъчно абдеристкия манталитет в „Биберади“ и „Ерфурт“. Този роман брилянтно изобразява не само онези, които , обзети от тесногърдието на еснафството, не разбират нищо и участват във всичко, като по този начин постигат най-глупави неща, но и онези, които най-малко го осъзнават. Защото често това са хората, които се борят срещу буржоазното тесногърдие и филистерството, докато самите те са затънали в него до гуша. Те виждат филистерството във всички останали; гордостта и самозаблудата им ги предпазват от това да го открият предимно в собствената си природа. Този тип е изобразен от Виланд с неизчерпаем хумор. И изображението е наистина такова, че е приложимо за всички времена и места. Всяка критика към неравномерността на този роман, всяка критика към несъвършената композиция тук или там, трябва да замлъкне пред възхитителния хумор, който прониква в цялото, и най-вече пред универсалността, с която на всички страни на повече или по-малко открития или таен филистеризъм се отдава сатиричното им заслужено.

Няколко други произведения също датират от ранните години на Виланд във Ваймар. Те включват стихотворението „Към Психея“, по-късно озаглавено „Първа любов“, и разказът „Монахът и монахинята на средния камък“, който по-късно става известен като „Сикст и Клерхен“. „Първа любов“ е написана през 1774 г. за сватбата на Юлие фон Келер, придворна дама във Ваймар, с фон Бехтолсхайм, главния магистрат на Гота. Младата дама, която също пише поезия, е смятана за изключително очарователна фигура. Виланд обаче е вдъхнал на стихотворението особена емоция, предавайки чувствата, които

Той беше оставил след себе си стихотворение за Софи ла Рош, която беше обичал в младостта си. Самият той смяташе стихотворението за едно от най-добрите си. (Виж писмото му до Софи ла Рош от 10 август 1806 г.)

В своята поема „Sixt und Klärchen“, публикувана в „Teutsche Mercur“ през 1775 г., Виланд се позовава на легенда, свързана с двата скалисти върха при Мителщайн (или Меделщайн) близо до Айзенах. В тези върхове въображението може да си представи две прегърнати фигури. Възникнала е легендата, че това са избягал монах и монахиня, които като наказание за прегръдката си са били превърнати в камък точно на това място. Това е единственият път, когато Виланд се обръща към немска тема. В противен случай той работи с теми от древния свят или нови, но чуждестранни. Херцогиня Амали е толкова завладяна от това творение на Виланд, че той отново се обръща към темата заради нея в кантата „Серафина“, за която ваймарският композитор Ернст Вилхелм Волф е написал музиката. - През 1776 г. е публикувана поетичната приказка „Гандалин, или Любов за любов“, чийто фин ироничен тон е изключително популярен в приятелския кръг на Виланд.

Гьоте във „Ваймар“

Докато Виланд печели любов и уважение в по-широки кръгове чрез всички тези произведения, особено в непосредствената си общност във Ваймар, Гьоте пристига във Ваймар на 7 ноември 1775 г. по покана на Карл Август. Това бележи първата среща на двамата мъже в града, където впоследствие те ще живеят заедно в продължение на много години като приятели.

Щеше да се случи нещо, което сериозно изпита Виланд и разкри характера и същността му в най-ласкателна светлина. Гьоте съвсем наскоро беше написал злобния фарс „Богове, герои и Виланд“, в който Виланд беше осмиван докрай. Гьоте първоначално не възнамеряваше да публикува сатиричната поема, но в крайна сметка го разреши. Подигравките бяха провокирани от момент на прибързаност на Виланд. През 1773 г. той пише писма до приятел за немския зингшил „Алцеста“, в които смята, че неговият Алцеста превъзхожда версията на Еврипид в определени отношения. С горчиво презрение Гьоте в гореспоменатия фарс отхвърля това, което възприема като наивна суета по този въпрос. Виланд вече беше демонстрирал голям характер, като обективно отрази фарса в списание „*Mercur*“, признавайки напълно положителните му качества. Той беше толкова невпечатлен от нея, че не промени ни най-малко мнението си за поетическия гений на Гьоте. Въпреки това, вътрешното и външното поведение на Виланд по време на първата му среща с Гьоте във Ваймар беше шедьовър на силата на духа. Цялото това поведение е осветено от писмото, което наскоро толкова разстроеният Виланд пише до Якоби на 10 ноември 1775 г.: „Във вторник, 7-ми този месец, в 5 часа сутринта, Гьоте пристигна във Ваймар. О, скъпи братко, какво да ти кажа? Колко напълно ми хареса този човек от пръв поглед! Как се влюбих в него, когато седнах на масата с великолепния млад мъж още същия ден! Всичко, което ви разказах, след повече от

Относно кризата, която ме обзе през последните няколко дни, мога да кажа следното: от тази сутрин душата ми е изпълнена с Гьоте, като капка роса с утринното слънце.“ Скоро след това Виланд пише на Цимерман за Гьоте: „Във всяко отношение и от всеки ъгъл той е най-великото, най-доброто, най-славното човешко същество, създадено от Бог.“ Между двамата мъже се зародило и продължило красиво приятелство, основано на пълно взаимно признание, уважение и любов. Гьоте ценял Виланд не само като човек и като поет; той също така обичал да прекарва време в дома му и винаги можел да подчертае пред приятелите си колко прекрасни времена е прекарал с Виланд и семейството му. Виланд, от своя страна, рисува брилянтен портрет на Гьоте в стихотворението си „Към Психея“, написано през 1776 г., изцяло пропито с истинско разбиране и дълбоко възхищение. Както Виланд, така и Гьоте посещават имението на фрау фон Келер близо до Ерфурт в началото на 1776 г., придружени от гореспоменатата Юлие фон Бедитолсхайм. Това посещение, по време на което Гьоте вероятно е чел сцени от своя „Фауст“, вдъхновява Виланд да напише въпросното стихотворение.

Поетични истории

поетичните приказки на Виланд , Виланд се почувствал насърчен да създаде още произведения от този род. Стилът и атмосферата на ориенталските приказки от „Хиляда и една нощ“ намерили своето място в неговата „Зимна приказка“, написана през 1776 г.

в немската поезия. За разлика от това, „Лятна приказка“, написана малко по-късно (1777 г.), е заимствана от легендите за крал Артур и неговите рицари от Кръглата маса. Виланд намира материала в „Bibliothèque universelle des Romans“ (Универсална библиотека на романа). Тази приказка, написана в лек, игрив стил, запознава немската публика с цикъл от легенди, почти забравени от Средновековието. Гьоте и Мерк, както и други, я оценяват високо. Краткото стихотворение „Хан и Гюлпенхех, или: Твърде много казано е нищо казано“, написано през 1778 г., е моделирано доста близо до ориенталска приказка. Историята идва от турска колекция от новели „Четиридесетте везири“ и Виланд я намира в „Bibliothèque universelle des Romans“. От същия период е и стихотворението „Птичата песен или трите урока“. Материалът е заимстван от превод на „Хиляда и една нощ“, който Галанд публикува под заглавието „Contes Arabes“. Тук Виланд има възможността да изобрази един крал такъв, какъвто не трябва да бъде. Съдържанието на разказа не е свързано с есе, което Виланд е публикувал малко преди това в „Mercur“ на тема „Божественото право на властите“. В него той оспорва това, което смята за едностранчивия възглед, че никоя власт отгоре не трябва да налага закон на народа, а по-скоро, че всички права трябва да произлизат от самия народ. Виланд възразява, че условията на живот не могат да се управляват от такива абстрактни изисквания, а че ходът на историята ще определи кой ще получи управлението. Преразказва се италианска народна приказка: „Pervonte, или Желанието-“

Виж .“ Първите две части са написани през пролетта на 1778 г., но третата е добавена едва през 1795 г. Виланд също намира този материал във „Bibliothèque universelle des Romans“. И все пак именно в това произведение на Виланд виждаме какво могат да направят свободното, богато въображение и пълното овладяване на формата от даден материал. Дори на погребението на Виланд (1813 г.) Гьоте отбелязва на Фалк за това творение: „Скулптурата, игливостта на поемата са уникални, образцови, наистина, напълно безценни. В тези и подобни произведения истинската природа на Виланд, бих казал дори в най-добрата ѝ форма, ни доставя удоволствие.“

«Оберон»

върха на творческото си творчество с „Оберон“. Този романтичен епос е написан между ноември 1778 г. и февруари 1780 г. и е публикуван във вестник „Меркур“ през първите месеци на 1780 г. В това произведение се сливат две интелектуални течения. Едното произтича от интереса на Виланд към образа на Оберон, кралят на феите или елфите в „Сън в лятна нощ“ на Шекспир. Второто произлиза от „Bibliothèque universelle des Romans“, ресурс, толкова често използван от нашия поет. Това е историята на рицар от времето на Карл Велики, Юон от Бордо. Тази история е адаптирана от стара книга за рицарство чрез откъс от гореспоменатата френска библиотека, съставен от граф Тресан. След това Виланд преплита конфликта и помирението между краля на духовете Оберон и съпругата му Титания.

с любовта и рицарското приключение на древния франкски герой, който пътува до Ориента, за да спечели жена си сред най-големите опасности и битки, и който заедно с нея трябва да премине през най-трудните изпитания на смелост, трудности и вяроност, преди да постигне щастието си. Тези изпитания са му наложени от самия Оберон. Защото доказателството за неговата и на жена му вяроност трябва да доведе и до обрат към по-добро в съдбата на Оберон и Титания. Нашият поет майсторски вплита тези нишки, които са вплетени отчасти в земния свят и отчасти в свръхестественото, в истински романтичен стил. Човек може да проследи целия разказ като разгръщащ се великолепен сън. Защото точно както сънят създава и разрешава конфликти, така се случва и тук. Но развитието винаги се основава, ако не на външна, то още повече на вътрешна, психологическа необходимост и закон. И този закон е съвършено драматичен в дванадесетте дълги песни. Обработката на стиха и езика е майсторска във всяко отношение. Гьоте напълно разбирал всичко това и затова писал на Лаватер след публикуването на поемата: „Оберон ще бъде обичан и възхищаван като шедьовър на поетичното изкуство, докато поезията си остава поезия, златото си остава злато и кристалът си остава кристал.“ Много възражения са повдигнати срещу композицията на поемата, като някои смятат, че поетът не е успял напълно да обедини двата разказа, съсредоточени върху двойката Юон и Реция, от една страна, и Оберон, от друга. Всеки, който схваща фундаменталния романтичен характер на цялото, не може да направи подобно твърдение.

В такъв стил свободното взаимодействие на мотиви, преплитането в сънлив здрач, е не само възможно, но и доста очарователно. И е неуместно да се изисква строго реалистична мотивация, интелектуална, суха яснота, в такъв стил. Виланд се чувства напълно в стихията си по време на тази работа. Той пише на Мерк на 1 август 1779 г.: „Петата и шестата ми песен ми се струват, заедно, толкова добри, че само ме дразни, че не мога да запазя подобно произведение до смъртта си. Тогава съм сигурен, че би предизвикало сензация от изгрев до залез слънце.“ В писмо до приятел в Цюрих той нарича Оберон най-хубавото нещо, което главата и сърцето му са създали заедно, откакто първото е узряло, а второто е станало по-спокойно. След публикуването на произведението, Гьоте дори подарява на приятеля си лавров венец, към който добавя следните красноречиви редове: „Докато четях вашия „Оберон“, често исках да изразя по-ярко аплодисментите и възторга си; имам да ви кажа толкова много, че вероятно никога няма да мога да ви кажа. Както обаче знаете, при продължително размишление душата пада от многообразието към простото; затова вместо всичко ви изпращам тук един знак, който ви моля да приемете в примитивния му смисъл, тъй като е доста значим. Приемете от ръцете на приятелството това, което съвременниците и потомството с радост ще потвърдят.“ В никакъв случай не е преувеличение да се каже, че много от най-добрите улове на неговата епоха, в преценката си за „Оберон“, са били изцяло в съответствие с чувствата на самия Гьоте.

В стил, подобен на Оберон, Виланд след това адаптира история, чиято основна структура е базирана на италиански...

Произведението, взето от роман от шестнадесети век, е озаглавено „Клелия и Синибалд, легенда от дванадесети век“. Той обаче не успява да възвърне висотите на по-ранните си творби. По това време започва и разказът „Водната вана“, който вероятно е завършен едва през 1795 г.

Чрез тези последни произведения Виланд става баща на значимото интелектуално движение, известно като „немски романтизъм“. Макар че е по-рядко споменаван в този контекст, по същество някои от най-добрите му постижения със сигурност принадлежат на това движение.

Между всички тези произведения се намира триактният зингшпил „Розамунда“, предназначен за сцената в Манхайм през 1777 г. За да присъства на представлението, Виланд пътува до Манхайм през зимата на 1777-1778 г. и за свое дълбоко удовлетворение успява да се срещне лично с майката на Гьоте, фрау Рат, приятелка и почитателка на неговата муза, във Франкфурт на Майн. Това е особено плодотворен период за творчеството на Виланд. По-леките драматични произведения „Философията на любовта“ и „Пандора“ също възникват през тези години. Връзката му с Гьоте е вдъхновение за есето „Някои обстоятелства от живота на Ханс Заксен“, написано през 1776 г.

Виланд и по-стари интелектуални течения

на Лаватер подтикнала Виланд да напише „Мисли за идеалите на древните“ през 1777 г. Подобни прозаични произведения разкриват богатството на

Разнообразието и елегантността на неговия ум. Това, което може да се каже за тези „идеали“ в това отношение, важи и за „Диалози в Елизиум“ (1780), „Разговори за някои скорошни световни събития“ (1782), „Диалози с боговете“ (1789 до 1793) и особено за „Въведение към седмото писмо на Хораций“ (1781 до 1782), „Отворено писмо до млад поет“ (1782). В последното той критикува незрели млади поети, които, вярвайки, че са изключителни гении, се обръщат към известни личности, често ги карайки да се чувстват доста неудобно. Като редактор на „Mercur“, Виланд естествено е трябвало да понесе такъв натиск особено интензивно. Есето „Какво е високонемски?“ датира от 1782 г. Виланд работи и като преводач през този период. Той редактира „Писма“ (1781 до 1782 г.) на Хораций, неговите „Сатири“ (1784 до 1786 г.) и „Пълните съчинения“ на Лукиан от Самосата (до 1789 г.). В своя безгрижен и остроумен стил той се занимава с многократно очерняния циник Перегрин Протей (в „Тайната история на философа“ и др.) от 1789 до 1791 г., действайки като негов защитник, както прави няколко години по-късно за често критикувания Аполоний от Тиана в романа „Агатодемон“. В това последно произведение той има възможността да се обърне към културните условия по времето на появата на християнството и неговата най-ранна форма. Той знае как да третира тази трудна тема с интелект и достойнство, в свой собствен отличителен стил. Той постига не по-малък успех в това отношение, особено по отношение на условията в Гърция през четвърти век пр.н.е., в романа „Аристип и някои от неговите съвременници“ (1800 г.). Произведението е написано във формата на писмо и

Това демонстрира задълбочено познаване на периода, от който произхожда материалът. И това знание наистина е художествено обработено в свободно, интелигентно изобразяване на личностите и събитията. Поетът избира епистоларната форма и за два други разказа, които по подобен начин се занимават с малко по-късна култура: „Менандър и Глицерион“ (1802) и „Кратес и Хипархия“ (1804). В първото произведение Виланд се стреми да представи неподправена картина на гръцкия любовен живот; във второто той възнамерява да покаже, че този живот в никакъв случай не е бил непознат с идеята за одухотворена концепция за любовта. Редица новели могат да бъдат намерени, събрани под общото заглавие „Хексамеронът на Розенхайн“.

Последните произведения на Виланд

Поради сериозен проблем, Виланд написва „Евтаназия: Разговори за живота след смъртта“ през 1804 г. В нея той оспорва тесногърдата идея, че добродетелта черпи своята стойност единствено от наградата си в бъдещ живот, а не я притежава в себе си.

Сред неговите стихотворения, които се появяват от време на време, следните заслужават внимание поради красотата на езика си и топлината на съдържанието си: „До Олимпия“ и „На 24 октомври 1784 г.“. Те са адресирани до херцогиня Амалия, неговата „олимпийска покровителка“, докато „Пророческият глас на Мерлин“ е адресиран до наследствената принцеса Мария Павловна. С последното стихотворение поетичната кариера на Виланд приключва.

Патриархалната природа на Виланд често е била подчертавана сред приятелите му. И това описание със сигурност уместно описва спокойния характер на неговия ваймарски живот, който е протичал с жив интерес към всичко човешко. Личното му съществуване се характеризира с това спокойствие и известна степен на вътрешна хармония, което е доста привлекателно, и това се отразява във всичките му по-късни произведения. Само подобно разположение би могло да доведе до тоновете, които срещаме в „Аристип“, само такава вътрешна съгласуваност би могла да породии остроумната ирония, с която атинският живот по времето на Перикъл е изобразен толкова живо. Характеризирането на Сократ в този епистоларен роман също произтича от същия мироглед и разположение. Въпреки непретенциозността на природата си, Виланд все пак е отпечатал свой собствен отличителен стил върху всичките си произведения. Стана ясно, че е заимствал материала си или от други литературни творения, или от културната и интелектуална история. Той е бил човек, който е знаел как силно да отпечата своя собствен отпечатък върху чуждото и присвоеното. Неговото значение се крие в начина, по който се отнася към своите поданици. И тази форма на независимост на Виланд е очевидна дори в преводите му на Лукиан, Хораций и Цицерон.

Никъде неговите преводи не са буквални, но те винаги са истински завоевания на чуждото за немския интелектуален живот.

Влиянието, което Виланд е оказал, може би най-добре се илюстрира от факта, че през 1794 г. издателството „Гьошен“ в Лайпциг успява да започне работа по пълно издание на неговите произведения, дори в четири различни издания. До 1802 г. това издание е нараснало до 36 тома. От 1797 г. нататък поетът може да живее в имението Османщет, което е закупил. Дългоочакваното тихо уединение на Виланд е помрачено през септември 1800 г., когато той трябва да стане свидетел на смъртта на Софи Брентано, внучка на приятеля му от детството Ла Рош, в разцвета на живота ѝ. Софи посещава Османщет два пъти, през 1799 и 1800 г., като първия път е придружена от баба си. Другата загуба, която сполетява Виланд, е смъртта на съпругата му през ноември 1801 г. Той вече не желае да остава сам в имението си; продава го и след това прекарва остатъка от живота си обратно във Ваймар. Още по-често му се налагало да скърби за любими фигури, като например Хердер през 1803 г., с когото поддържал дълбоко приятелство; Софи ла Рош през февруари 1807 г.; и през април същата година, благородницата, на която дължал толкова много, херцогиня Амали. През 1806 г. той също става свидетел на бурята на войната, която се разпространява през Германия, и подобно на Гьоте се среща лично с Наполеон. Наполеон дори му удостоява със специалната чест на Почетния легион. В следващите години животът на Виланд става още по-спокоен от преди, когато *тези* приятели са все още живи. Той знае как да се наслаждава и да се възползва максимално от този мир. И тихо и спокойно, на 20 януари 1813 г., животът му приключва.

осемдесетгодишна възраст той е погребан на 25-ти в градината Османщет, която преди това е била негова собственост и където се намират и гробовете на Софи Брентано и съпругата му. Малък паметник на гроба носи надписа: „Любовта и приятелството прегърнаха сродните души приживе / И техните смъртни останки са покрити от този общ камък.“ Гьоте произнася надгробна реч в чест на приятеля си по най-красивия начин в ложата на свободните зидари „Амалия“, към която Виланд се е присъединил през 1809 г.

Въпреки че посмъртната слава на Виланд не е напълно реализирана от великите фигури на Лесинг, Шилер и Гьоте, най-великият от тримата, самият Гьоте, прави много, за да гарантира, че уважаваният сътрудник в развитието на германския интелектуален живот получава признанието, което заслужава.

БЕЛЕЖКИ НА РЕДАКТОРА

Сю този проблем

Този том събира биографичните есета на Рудолф Щайнер от периода 1894–1905 г. Като редактор на „Magazin für Litteratur“ (1897–1900) и „Dramaturgische Blätter“, Рудолф Щайнер е бил в пряк контакт с литературния и художествен живот от началото на века. В безброй рецензии, критики, лекции, рецитации, поредици от статии, почит и некролози той коментира пиеси, стихотворения, разкази, романи и есета от своето време. (Вижте по-специално „Събирани есета по драматургия 1889–1900“, GA 29; „Събирани есета по литература 1884–1902“, GA 31.) В този контекст Рудолф Щайнер е получавал различни заявки за лекции, статии, есета и редактирани токове. Например, той е поканен да допринесе за великолепия четиритомник „Das XIX“. Щайнер написва есетата за литературата и интелектуалния живот за поредицата „20-ти век в слово и образ“. В автобиографията си „Пътят на моя живот“ Щайнер пише за този труд:

„По това време Ханс Крамер публикува друг сборник с произведения, представящи културните постижения на деветнадесети век. Той се състои от по-дълги трактати върху отделните клонове на интелектуалния живот, технологичното творчество и социалното развитие.“

Бях поканен да дам описание на литературния живот. И така, по това време, развитието на въображаемия живот през деветнадесети век също премина през душата ми. Не го описах като филолог, който извлича подобни неща „от изворите“; описах това, което вътрешно бях преживял в разгръщането на въображаемия живот. Този разказ беше важен за мен и защото трябваше да говоря за явления на духовния живот, без да мога да се задълбоча в опита на духовния свят. Това, което, по отношение на действителните духовни импулси от този свят, намира израз в поетичните явления, остана неспоменато.

И в този случай, какво може да каже животът на душата за екзистенциално явление, ми се представи, когато тя възприеме перспективата на обикновеното съзнание, без да придаде на съдържанието на това съзнание такава активност, че то да се издигне в духовния свят чрез преживяване. („Пътят на моя живот“, GA 28, стр. 407)

Друго искане беше покана за изнасяне на поредица от лекции върху основните течения в литературата през последните петдесет години (1848-1898). Щайнер публикува тези лекции в седем статии в „Magazin für Litteratur“ (Списание за литература), което той редактира.

Обзорът „Съвременна поезия“ също беше писмена компилация от шест лекционни вечери. Уважаваното двумесечно списание „Die Gesellschaft“, където приятелят на Щайнер Лудвиг Якобовски по това време беше в редакцията, обяви тези лекции по следния начин:

„Бившият директор на Берлинския театър „Шилер“, *Макс Лорънс* (Берлин, Wiclfstr. 27), рецитатор от първи ранг, и д-р *Руд. Щайнер* Известният редактор на <Magazin für Litteratur> организира серия от шест лекции на тема <Contemporary Poetry> в Берлин през есента на 1899 г. Д-р Щайнер открива рецитационните вечери, подредени според литературните критерии, с лекции, публикувани последователно в шест броя на <Gesellschaft> и по-късно събрани в сборник. Лекциите се провеждат в голямата зала на Дома на архитектите, Берлин Запад, Вилхелмщрасе 92/93, във вторник, 3, 17, 31 октомври, 14, 28 ноември и 12 декември.

Приятелството на Рудолф Щайнер с поета Лудвиг Якобовски (1868-1900) намира израз в множество статии. Щайнер редовно рецензира сборниците с поезия, разкази, романи и драми на Якобовски (сега включени в „Сборник есета за литература 1884-1902“, GA 32). Той също така пише статии за сборника на Якобовски „Съобщения от Асоциацията за борба с антисемитизма“ (Берлин), който редактира (сега включени в „Сборник есета за културна и съвременна история 1887-1901“, GA 31, стр. 382-420). След преждевременната смърт на Якобовски, Щайнер почита поета в различни некролози и публикува два тома от литературното му наследство. С неговия „Очерк за живота и характера на поета“ в посмъртния том „Ausklang“, Щайнер-

Той издигнал траен паметник на приятеля си. (Вижте също спомените в „Пътуването на моя живот“, GA 28, стр. 382–384)

Якобовски е отговорен и за малката селекция от стихотворения на Шилер, съставена и представена от Рудолф Щайнер, която се появява през 1902 г. като том 4 от поредицата „Немски поети в подбор за народа“.

По-сложни са били изданията на произведения на Шопенхауер, Жан Пол, Уланд и Виланд, които са били преведени от Щайнер. Освен редактирането на текстовете и подбора на произведенията, които да бъдат включени, за всяко издание е трябвало да се предостави подробно биографично въведение. Щайнер пише за създаването на първите две издания в „Пътят на моя живот“:

„След това на Лудвиг Лайстнер беше възложена задачата да включи пълно издание на Шопенхауер и издание на избрани произведения на Жан Пол в ^{библиотеката} за световна литература „Кота“. Той ми повери тези два проекта. И така, освен задълженията ми във Ваймар по това време, трябваше да интегрирам пълното изучаване на песимистичния философ и брилянтно парадоксалния Жан Пол. Приех и двете задачи с най-дълбок интерес, защото обичах да се потапям в състояния на ума, които бяха силно противоположни на моите собствени. Лудвиг Лайстнер не ме назначи за редактор на „Шопенхауер и Жан Пол“ по външни причини; поръчката произтича изцяло от разговорите, които водихме за тези две фигури. Той дори излезе с идеята да ми повери тази задача по средата на разговор.“ (,Пътят на моя живот“, GA 28, стр. 227)

официална покана от *книжарницата, наследила Г. Кота* , да редактира произведенията на Шопенхауер и Жан Пол. Щайнер веднага приема и обещава да достави ръкописите до определения краен срок - 1 юли същата година. Той обаче напълно подценява работното натоварване и необходимото време. Редакторската му работа върху научните трудове на Гьоте за „Deutsche National-Litteratur“ на Кюршнер и върху голямото ваймарско издание на Гьоте отнема толкова много време, че първите три тома на Шопенхауер са изпратени на издателя едва на 30 януари 1894 г., а последният том е доставен едва на 15 юли 1896 г.

Изданието на Жан Пол също изостава значително от графика. Въведението е изпратено на издателя едва през октомври 1896 г., така че осемте тома могат да бъдат публикувани едва през 1897 г. (28 октомври 1896 г. до Кота, GA 39, стр. 294). В писмо до издателя Щайнер подчертава успеха на работата си върху Шопенхауер:

„Въпреки грижите, които Грizeбах положи с изданието на Reclam, вярвам, че предоставеният от мен текст съдържа *значителни* подобрения. Направих всичко възможно, предвид наличния материал.“ (30 януари 1894 г., до Кота, GA 39, стр. 205)

И в друго писмо той пише за предговора:

„Любопитен съм да чуя какво мислите за моето въведение към произведенията на Шопенхауер. Въпреки отличната книга на Куно Фишер за Шопенхауер, вярвам, че все още мога да предложа нещо ново.“ (14 декември 1893 г., до Роза Майредер, GA 39, стр. 199)

За поредицата „Издания на берлинската класика. С уводи от известни литературни историци“ на Рудолф Щайнер е възложено да редактира избрани произведения на Уланд и Виланд след началото на века. Щайнер отдавна е имал тясна връзка с творчеството на Уланд поради дълбоките му корени в немския интелектуален живот. Още в първото запазено писмо от Рудолф Щайнер, Щайнер яростно защитава творчеството на Лудвиг Уланд от песните на Хайне (13 януари 1881 г., GA 38, стр. 15). А в биографичния си увод към изданието на Уланд той описва истински народните чувства на Уланд и връзката му с немския интелектуален живот.

Изданието на избраните произведения на Виланд е последната публикация на Рудолф Щайнер на произведения от други автори. През 1905 г., когато Щайнер вече се е посветил изцяло на развитието на антропософски ориентираната духовна наука, еднотомното издание на Виланд се появява с биографично въведение. Докато в творчеството на Шопенхауер Щайнер трябва да се бори с чужд за него, дори противоположен му мироглед, вътрешната близост и родство на Виланд с Гьоте вероятно се оказват много благоприятни за него.

За второто издание (1992 г.) томът е преработен от Дейвид Хофман и са добавени препратките и цитатите от първите публикации. В сравнение с първите публикации -

За по-добра яснота те са изброени в статията „Основните течения в литературата“ в пълното издание и в биографиите на Уланд и Виланд като подзаглавия.

Бележки по текста

Произведенията на Рудолф Щайнер в Събраните съчинения (СА) са изброени в бележките с техния библиографски номер. Вижте също общия преглед в края на тома.

към страница

- 9 , което е накарало Виланд да нарече великия си съвременник „най-хуманния от всички хора“: Виж Пълните съчинения на К.М. Виланд, том 52: Й.Г. Грубер, „Животът на К.М. Виланд“, Лайпциг 1828, част III , книга 6, стр. 175.
- 10 „Проповядваше евангелието на свободата ... “: Гьоте, „Влияние на съвременната философия“ (1820) в: Научни трудове, редактирани и коментирани от Рудолф Щайнер в „Германска национална литература“ на Кюршнер, 5 тома (1884-1897), препечатка Дорнах 1975, GA a1--e, том II, GA b1b, стр. 29).
- 11 „Имам едно подозрение... “: Гьоте, „Италианско пътешествие“, 28 януари 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 30, стр. 265.
- „От човека... “: Гьоте, „Винкелман“, раздел „Красота“, Ваймарско издание, част I , том 46, стр. 29.
- 13 „Единственото, напълно неочакваното“: пак там, раздел „Древност“, стр. 21 сл.
- 14 „Естествената дъщеря“] е наречена „гладка като мрамор и студена като мрамор“: Лудвиг Фердинанд Хубер в: Neue Leipziger Literaturzeitung, 29.2.1804.
- Шилер, от друга страна, е преценил:* Шилер до Вилхелм фон Хумболт, 18.8.1803, „Кореспонденция между Шилер и Вилхелм фон Хумболт“, трето разширено издание с анотации от Алберт Лайцман, Щутгарт 1900, стр. 300.
- и Фихте обяснява:* Фихте до Шилер, 20.7.1803 г., „Животът и литературната кореспонденция на Йохан Готлиб Фихте“, от сина му Имануел Херман Фихте, Второ значително разширено и подобро издание, том 2, Лайпциг 1862 г., стр. 394.
- 15 „Тези песни са украсени ... “: Х. Хайне, „Върху историята на религията и философията в Германия“ (1834), книга трета, Събрани съчинения, том 5, Хамбург 1867, стр. 232. Цитатът не е изцяло дословен.

- 25 , че барон фон Щайн би могъл да каже: Не е доказано.
- 43 , че историята е прогрес в съзнанието за свобода: Г. Ф. Ф. Хегел, «Лекции по философия на историята», Съчинения, 3-то издание, том 9, Берлин 1848, стр. 24 (Въведение) и стр. 546 сл. (Заклучение).
- 45 През декември 1835 г. резолюция на Бундестага забранява : резолюция на Бундестага от 10 декември 1835 г., забраняваща писанията на „Млада Германия“.
- 56 Ленау ... установява, че Гьоте не е „изчерпал материала за Фауст до самата му същност“: Вижте собствената интерпретация на Ленау върху материала за Фауст: „Фауст. Стихотворение“ (1835).
- 73 „Изкуство заради самото изкуство“: „Изкуство за изкуството“, естетическо искане, произлизащо от Виктор Кузен (1792-1865).
- 114 Лудвиг Ян, така нареченият „баща на гимнастиката“, се застъпва за обединена Германия и национално образование. Неговите основни трудове включват: „За насърчаване на патриотизма в Германската империя“, 1800 г.; и „Германски фолклор“, 1810 г.
- 115 Следователно, Хегел би могъл да каже: Г.Ф.Ф. Хегел, „Елементи на философията на правото или естественото право и политическата наука в общи линии“, Предговор, Съчинения, 3-то издание, том 8, Берлин 1854, стр. 17. Буквално:
 „Това, което е разумно, е реално; а това,
 което е реално, е разумно.“
- 115f. Макс Щирнер (истинско име Йохан Каспар Шмит), 1806-1856, немски индивидуалистичен анархистки философ, основно произведение: „Азът и неговите собствени“, Лайпциг 1845. Рудолф Щайнер високо ценил работата на Щирнер през 1890-те; виж писмата на Щайнер до Джон Хенри Маккей, преоткривателя, биограф и редактор на Щирнер, в „Писма II, 1890-1925“, GA 39, и споменаванията във „Фридрих Ницше, борец срещу времето си“ (1895), GA 5, стр. 94-99, в „Световгледът на Гьоте“ (1897), GA 6, стр. 93, и в есето „Индивидуализъм във философията“ (1899), GA 30, стр. 143-148.
- 116 „да открием вселената в това нищо“: По Гьоте, „Фауст“ II, действие 1, Императорски дворец, Тъмна галерия, стих 6256.
- 127 За да разясня по-подробно: По -късно есе по тази тема не е публикувано.
- 128 Мари Йожени деле Грацие: «Робеспьер. Съвременен епос», Лайпциг 1894 г.

- 129 *мълчаливото величие , което Гьоте... твърди:* Не е доказано.
- 130 *Фердинанд Авенариус:* Стихотворението „Живей!“ е публикувано през 1893 г.
- Лудвиг Якобовски:* Като съредактор на списанието, в което са отпечатани есетата, Якобовски добавя следната бележка под линия към този раздел: „В затруднено положение съм, защото, противно на обичайната практика да не се публикуват рецензии на моите произведения в <Gesellschaft>, не мога да пропусна следните редове. Читателят ще се отнесе снизходително към този изключителен случай.“
- 162 *„В никоя област ... “:* Дж. Х. Маккей, „Анархистите. Културни портрети от края на 19-ти век“, популярно издание, Берлин 1893, Въведение, стр. XIII.
- 164 *Стихотворение „Световно пътешествие на душата“:* Джон Хенри Маккей, „Събрани стихотворения“, Цюрих и Лайпциг, без дата, стр. 552
- 165 *Карл Хенкел:* Няколко тома с поезия на Хенкел, посветени на Рудолф Щайнер, могат да бъдат намерени в посмъртната библиотека на Рудолф Щайнер . Сред тях е томът „Gipfel und Gründe. Neue Gedichte (1901-1904)“ (Върхове и основи: Нови стихотворения (1901-1904)), Лайпциг и Берлин 1904, със следното посвещение: „На истинския, проникновен приятел на моето дело, д-р Рудолф Щайнер, с искрена признателност и сърдечни поздравя.“ Тези думи вероятно изразяват благодарност за поетичното четене за Карл Хенкел, организирано от Рудолф Щайнер на 14 февруари в театър „Шилер“ в Берлин.
- 166 *„Нека училищата и политическите партии преподават ... “* К. Хенкел, «Стихове», Цюрих и Лайпциг, n.d., p. 477.
- 167 *„И когато човекът... “:* Гьоте, „Торквато Тасо“, действие 5, сцена 5, стихове 3432 и сл.
- „Бягай в самотата... “:* Ф. Ницше, „Тъй рече Заратустра“ I, Раздел: За мухите на пазара.
- 168 *„Достойно е да познаваш гората и скалата... “:* пак там.
- „Безкрайни светове... “:* Бруно Виле, „Изкуство на отшелник от боровия пустош“ (1897), стихотворение „Утехата на Клауснер“, 5-ти и 6-ти ред на 5-та строфа.
- 169f. *Юлиус Харт,* „Новият Бог. Поглед към предстоящия век“, Флоренция и Лайпциг 1899. Книгата се намира в посмъртната библиотека на Рудолф Щайнер и съдържа множество подчертавания, а в някои случаи и много критични бележки в полетата.
- 170 *Клара Мюлер :* Първата ѝ творба „С червени кресони“ е публикувана през 1898 г.

- 171 „В едно наистина красиво произведение на изкуството...“: Ф. Шилер, „За естетическото възпитание на човека“, 22-ро писмо.
- 173 Робърт Цимерман ... е ... казал: Не е доказано.
- 176 „Достойнството на изкуството...“: Гьоте, „Изказвания в проза“ в: „Научни съчинения“ (виж бележката на стр. 10), том V, GA 1e, стр. 501. Също в „Максими и размисли“.
- 180 „Щом си в безопасност...“: Гьоте, стихотворение „Посвещение“, стихове 59-64.
- 181 „Напред през гробовете...“: От писмото на Гьоте до Целтер от 23 февруари 1831 г., Ваймарско издание, IV. Abt., том 48, стр. 129.
- 183 Лудвиг Якобовски, „Клингер и Шекспир“, Принос към шекспировата мания от периода на „Буря и натиск“. Встъпителна дисертация за получаване на докторска степен от Философския факултет на Университета „Алберт-Лудвиг“ във Фрайбург, LBr., на 26 юни 1891 г. Дрезден 1891 г.
- 185 Густав Теодор Фехнер: «Подготвително училище по естетика», две части, Лайпциг 1876 г.
- 186 Лудвиг Якобовски, „Примитивно разказвателно изкуство“, Из реалистична история на развитието на поезията, препечатка от списание „Die Gesellschaft“ (1899), Minden i. Westf.: Verlag I. C. C. Bruns n.d.
- 197 Позиция във вестник и в асоциация: Това се отнася до работата му като редактор на „Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus“ (Съобщения от Асоциацията за борба с антисемитизма), Берлин. Виж Fred B. Stern, "Ludwig Jacobowski. Persönlichkeit und Werk eines Dichters" (Ludwig Jacobowski: Personality and Work of a Poet), Darmstadt: Joseph Melzer Verlag 1966, pp. 26 f.
- 198 „Тих свят. Символи“: Очерци от литературното наследство, редактирани от д-р Рудолф Щайнер. С портрет на автора. Минден, Вестфалия, 1901 г. Щайнер публикува втори том от литературното наследство на Якобовски под заглавие: „Заключение“, Нови стихотворения от литературното наследство на Лудвиг Якобовски, редактирани от д-р Рудолф Щайнер, Минден, Вестфалия, 1901 г. Въведението към това издание е „Очеркът за живота и характера на поета“, препечатан в настоящия том.
- 201 „Завръщане у дома“: Драмата не е отпечатана; ръкописът е намерен сред документите на Рудолф Щайнер. Вижте Фред Б. Щерн, „Лудвиг Якобовски. Личност и творчество на поет“, Дармщат: Joseph Melzer Verlag 1966, стр. 33 и 104-115.
- 202 «Локи»: Вижте също есето на Рудолф Щайнер за този роман.

в мемоарите «Ludwig Jacobowski im Lichte des Lebens», редактиран от Maria Stona, Breslau n.d. (1901), стр. 53-69, препечатано в «Gesammelte Aufsätze zur Literatur 1884-1902», GA 32, стр. 415-420.

- 203 „Бог създаде човека...“: Виж Георг Кристоф Лихтенберг, „Избрани съчинения“, редактиран от Е. Райхел, Лайпциг (Reclam) n.d., стр. 47. Лудвиг Фойербах систематично развива този възглед за антропоморфния образ на Бог в „Същността на християнството“ (1841).

„Всеобхватен, извисяващ се, загадъчен...“: Робърт Хамерлинг, „Ахашверош в Рим“, Стихотворение в шест песни. С епилог към критиката. Четиринадесето, новопреработено издание, Хамбург 1885, стр. 258 и сл. (Епилог към критиката).

- 206 *Зоцман*: Списанието „Zeitgenossen“ (Съвременници), берлинско месечно издание за съвременен живот, критика и поезия, е редактирано и управлявано от Рихард Зоцман и Лудвиг Якобовски. Първият том е публикуван от октомври 1890 г. до септември 1891 г.

„Die Gesellschaft“ (*Обществото*): Полумесечно списание за литература, изкуство и социална политика. Редактор: Михаел Георг Конрад. Списанието е основано от Конрад в Мюнхен през 1885 г. и е орган на революционните литературни движения до началото на века. От 1898 г. до смъртта си през 1900 г. Лудвиг Якобовски е съредактор.

- 208 „Нови песни от най-добрите съвременни поети за народа“, ред. Лудвиг Якобовски, Берлин: Verlag M. Liemann 1899.

„Немски поети, избрани за народа“: Сборникът включваше и книжка „Фридрих Шилер“ с увод от Рудолф Щайнер, която е отпечатана в този том на страници 214-227.

- 209 *В едно интересно есе*: „Литература и армия“ в „Die Nation“, 21 и 28 юли 1900 г.

- 210 „Хекел и неговите противници“ (от д-р Рудолф Щайнер): Публикувано за първи път в „Die Gesellschaft“, 1899 г., том. III, брой 4-6. Първо независимо издание от поредицата "Freie Worte. Sammlung moderner Flugschriften", редактирано от Ludwig Jacobowski, Minden i. Westfalen 1900. Сега е включено в Rudolf Steiner, "Methodical Foundations of Anthroposophy 1884-1901. Collected Essays", GA 30, стр. 152-200.

„Синьото цвете“, Антология на романтичната поезия, от Фридрих фон Опелн-Брониковски и Лудвиг Якобовски, с уводи от редакторите, Лайпциг 1900.

211 *„Идващите“*: За това художествено-литературно обединение вижте, между другото, Рудолф Щайнер, *„Пътят на моя живот“*, GA 28, стр. 383 и сл. и Стефан Цвайг, *„Светът на вчерашния ден“* 1942, стр. 139 и сл., както и *„Берлин около 1900 г.“*, каталог на изложбата на Берлинската галерия, Берлин 1984, стр. 337 и сл., 371-373, 398 и сл. - След внезапната смърт на Якобовски, Рудолф Щайнер поема ръководството на *„Идващите“* и провежда и първата си поредица от лекции *„От Буда до Христос“* и *„От Заратустра до Ницше“* в този кръг.

Първата беше в процес на подготовка: *„Идващите“*, първата публикация от представленията на *„Идващите“* в четвъртък вечер в казино „Нолендорф“. Редактирано от А. Н. Готендорф, Х. Лукс, фон Мевил, Е. Росиус фон Рин, Рудолф Щайнер, Берлин 1901 г.

Аксел Делмар (ди Аксел фон Демандовски), *«Хоенцолерн»*, фестивална пиеса за двестагодишнината от Кралство Прусия, Берлин 1901 г.

«Германският век», 5 едноактни пиеси от 19 век от Ернст Вихерт, Йозеф Лауф, Георг Енгел, Георг фон Омштеда, Лудвиг Якобовски, редактор Аксел Делмар, Лайпциг: Reclam 1900.

213 *Трети том е трябвало да съдържа гореспоменатата драма „Завръщане у дома“*: Това не се е случило. Вижте бележката на страница 201.

214 *Фридрих Шилер*: Следните стихове от Шилер служат като мото на тази книжка:

„Приятелят ми е скъп, но мога да
използвам и врага си; приятелят ми ми
показва какво мога да направя, врагът ми
ме учи какво трябва.“

Бяха избрани следните стихотворения : *„Двата пътя на добродетелта“* / *„Алпийският ловец“* / *„Клетвата“* / *„Гмуркачът“* / *„Граф Хабсбург“* / *„Песента на камбаната“* / *„Надовезийският плач“* / *„Пръстенът на Поликрат“* / *„Една загадка“*.

219, *когато се чете*: Виж *«Charlotte von Schiller und ihre Freunde»*, редактиран от Ludwig Ulrichs, три тома, Щутгарт 1860-65.

233 *„Позволи ми да се гордея с това...“*: Йохана Шопенхауер, *„Младежки живот и скитащи картини“* (1839), изд. от Вили Дрост, Velox Verlag, n.p., n.d., Глава 27, стр. 151.

234 *„В този приятелски ...“*: Автобиография на Артур Шопенхауер за Берлинския философски факултет от края на 1819 г., в: *„Кореспонденция и други документи на Артур Шопенхауер“*, подбрано и редактирано от Макс Браун, Лайпциг 1911, стр. 101.

- 240 *„Животът е мъчително нещо...“*: Артур Шопенхауер до Кристоф Мартин Виланд, Ваймар 1811, виж Вилхелм Гвинер, *„Артур Шопенхауер, както е изобразен от лично взаимодействие“* (1862), критично преработено и преиздадено с приложение от Шарлот фон Гвинер, Лайпциг 1922, стр. 45.
- 247 *в описанието на неговата автобиография*: Свободно адаптирано от автобиографията на Артур Шопенхауер за философския факултет в Берлин (виж бележката на стр. 234), стр. 112.
- Лекции на Фихте* : Вижте Йохан Готлиб Фихте, *Sämmtliche Werke*, под редакцията на JH Fichte, том. 2, Берлин 1845 и том. 9 (= *Nachgelassene Werke, Erster Band*), Бон 1834 г.
- 256 *„Как небесното семе намери...“*: Виж Едуард Гризебах, *„Шопенхауер. История на живота му“*, Берлин 1897, стр. 39 и сл.
- 262 *„На моите съвременници е позволено...“*: Не е доказано.
- 270 *«Напълнете всички библиотечни зали ...»*: Не е проверено.
- 272 *„Имам подозрение...“*: Гьоте, *„Италианско пътешествие“*, 28 януари 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 30, стр. 265.
- „Великите произведения на изкуството...“*: Гьоте, *„Италианско пътешествие“*, 6 септември 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 32, стр. 77 и сл.
- 275 *„Хумор ...“*: Жан Пол, *„Подготвително училище по естетика“*, част 1, § 32, *„Избрани произведения на Жан Пол в осем тома“*, с увод от Рудолф Щайнер, том 1, Щутгарт, без дата, стр. 138.
- 279 *«Никога няма да забравя...»*: *«Истината от живота на Жан Пол»*, Първа книжка, Бреслау 1826, стр. 53.
- 286 *Паул Нерлих*, *„Жан Пол и неговите съвременници“*, Берлин 1876; *„Жан Пол, неговият живот и неговите произведения“*, Берлин 1889.
- 296 *„Щастлива съм и аз...“ И през юли 1820 г. тя признава*: Каролайн Майер (женено име Рихтер) на баща си, 3 юни 1801 г. и на съпруга си Жан Пол, 1 юли 1820 г. в: *„Жан Пол. Житейски роман в писма с исторически връзки от Ханс Хартунг“*, Мюнхен n.d., стр. 280 и 417.
- 305 *„Всеки миг ...“*: Гьоте, *„Италианско пътешествие“*, 28 януари 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 30, стр. 263 и 264 сл.
- „предположение^, че гърците...“*: пак там, стр. 265.
- „Видял съм много“*: Гьоте, *„Италианско пътешествие“*, 17 март 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 31, стр. 56.
- „Тези велики произведения на изкуството...“*: Гьоте, *„Италианско пътешествие“*, 6 септември 1787 г., Ваймарско издание, част I , том 32, стр. 77 и сл.

- 348 *„Като някои от блестящите му произведения...“*: Гьоте, *„Поезия и истина“*, книга 7.
- 358, *както Виланд пише за жената*: Виж Пълните съчинения на К. М. Виланд, том 52: Й. Г. Грубер, *«Животът на К. М. Виланд»*, Лайпциг 1828, част IV , книга 7, стр. 97.
- 367 *„Човече, бъди смел ...“*: Имануел Кант, *„Отговор на въпроса: Какво е Просвещение?“* (1784), 1-ви параграф.
- 374 *На 10 ноември 1775 г. Якоби пише*: Виж пълните съчинения на К. М. Виланд , том 52: Й. Г. Грубер, *„Животът на К. М. Виланд“*, Лайпциг 1828, част III , книга 6, стр. 174 и сл.
- 375 *Виланд пише на Цимерман за Гьоте скоро след това*: пак там, стр. 175.
- 377 *Гьоте каза на Фалк*: Гьоте до Йохан Даниел Фалк на 25 януари 1813 г., *„Разговорите на Гьоте“*, сборник със съвременни репортажи от неговия кръг, базиран на изданието и наследството на Флдор Фрайхер фон Бидерман, допълнен и редактиран от Волфганг Хервиг, том II, Цюрих и Щутгарт 1969, стр. 765.
- 378 *Гьоте ... до Лаватер*: Гьоте до Йохан Каспар Лаватер, 3 юли 1780 г., Ваймарско издание, IV. отдел, 4-ти том, стр. 253.
- 379 *Той пише на Мерк на 19 август 1779 г.*: Не е доказано.
В писмо до приятел в Цюрих: Не е доказано.
Гьоте се зарадва ... на приятеля си: Гьоте до Виланд, 23 март 1780 г., Ваймарско издание, част IV , том 4, стр. 196.

ДОКАЗАТЕЛСТВО ЗА ПЪРВИ ПУБЛИКАЦИИ И ИНДИВИДУАЛНИ ИЗДАНИЯ

Литература и интелектуален живот през 19-ти век: Публикувано в „19-ти век в слово и образ“, политическа и културна история от Ханс Крамер съвместно с други автори. Берлин, Лайпциг, Щутгарт, Виена: Bong & Co., n.d. [1898-1900], великолепно четиритомно произведение. Том 1, стр. 439-452; Том 2, стр. 337-360; Том 3, стр. 63-80;

Единично издание: Рудолф Щайнер, Публикации от ранното му литературно творчество, брой IV, Дорнах 1938.

Основните течения в немската литература от революционния период (1848 г.) до наши дни: Кратко резюме на цикъл от седем лекции, изнесени в „Свободното литературно дружество“ в Берлин, от 8 декември 1897 г. до 8 март 1898 г. Публикувано под заглавие „Свободно литературно дружество в Берлин“ в „Списание за литература“, редактирано от Рудолф Щайнер и Ото Ерих Хартлебен, Берлин и Ваймар: издателство „Емил Фелбер“, 1897 г., бр. 50, 52; 1898 г., бр. 3, 4, 6, 8 и 13; Индивидуално издание: Рудолф Щайнер, Публикации от ранните му литературни произведения, том XXI, Дорнах, 1946 г.

Съвременна поезия. Общ преглед от Рудолф Щайнер: Публикувано в «Die Gesellschaft», полумесечно списание за литература, изкуство и социална политика, редактирано от Михаел Георг Конрад и Лудвиг Якобовски, Дрезден и Лайпциг: Verlag der «Gesellschaft» E. Pierson's Verlag 1899, том IV, броеве 1, 2, 4, 5 и 6. - През 1900 г. есетата са публикувани като брошура от I. CC Brun's Verlag, Minden i. W.;

Единично издание: Рудолф Щайнер, Публикации от ранното му литературно творчество, брой XXVI, Дорнах 1958.

Лудвиг Якобовски. Биографичен и характерен портрет на поета: Публикувано в «Ausklang», Нови стихотворения от наследството на Лудвиг Якобовски. Редактирано и с увод от д-р Рудолф Щайнер, Minden i. W.: I. CC Brun's Verlag 1901, стр. 1-42;

Единично издание: Рудолф Щайнер, Публикации от ранното му литературно творчество, брой XXI, Дорнах 1946.

Фридрих Шилер. Въведение към „Шилер“, Избор от негови произведения: Публикувано в „Шилер“, с портрет и увод, редактирано от д-р Рудолф Щайнер. „Немски поети в избор за народа“, основано от д-р Л. Якобовски, бр. 4, Берлин: Verlag GE Kitzler n.d. [1902], стр. 5-10; 2-ро издание; пак там, n.d. [1909];

Единично издание: Рудолф Щайнер, Публикации от ранното му литературно творчество, брой XX, Дорнах 1945.

Артур Шопенхауер: Публикувано в „Пълните произведения на Артур Шопенхауер в дванадесет тома“, с въведение от д-р Рудолф Щайнер, „Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur“, Щутгарт: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger n.d. [1894-1896], том. 1, стр. 5-32; Индивидуално издание: «Четири биографии: Уланд - Виланд - Жан Пол - Шопенхауер», Дорнах 1938 г.;

Жан Пол: Публикувано в «Избрани произведения на Жан Пол в осем тома», с въведение от Р. Щайнер, «Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur», Щутгарт: JG «Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger n.d. [1897], том. 1, стр. 9-32; Единично издание: «Четири биографии: Уланд - Виланд - Жан Пол — Шопенхауер», Дорнах 1938 г.

Лудвиг Уланд: Публикувано в „Uhland's Works in Three Volumes“ [в един том], с биографично въведение от д-р Рудолф Щайнер, „Berlin Classics Editions. With Introductions by Renowned Literary Historians“, Берлин: Verlag A. Weichert, n.d. [1902], стр. 3-31; множество препечатки, включително 55-то издание, „Works in Four Volumes“ [в един том], с биографично въведение, Берлин, n.d. [1921], стр. 5-33. Въведението се появява и като отделна публикация: „Ludwig Uhland. A Biography“, Берлин: Verlag A. Weichert, n.d. [1902], 31 стр. Единично издание: «Лудвиг Уланд. Биография. Специално издание за 150-годишнината от рождението на поета на 26 април 1937 г.», Дорнах 1937; «Четири биографии: Уланд - Виланд - Жан Пол - Шопенхауер», Дорнах 1938.

Кристоф Мартин Виланд: Публикувано в «Wieland's Works. Издание в пет книги» [в един том], С биографично въведение от д-р Рудолф Щайнер, «Berlin Classics Editions. С въведения от известни литературни историци», Берлин: Verlag A. Weichert n.d. [1905], стр. 5-28; Отделно издание: «Four Biographies: Uhland - Wieland - Jean Paul - Schopenhauer», Dornach 1938.

ИМЕНСКИ ИНДЕКС

- Алберти, Конрад, 1862-1918: 122
 Аламбер, Жан Лерон д', 1717
 до 1783: 359 Алексис, Уилибалд
 (Харинг, Вилхелм), 1798-1871:
 60, 64 Андерсен, Ханс Кристиан,
 1805
 до 1875: 78 Анна Амалия,
 херцогиня на Сакс-Ваймар, 1739-
 1807: 295, 3[^]9 » 373> 382, 384
 Anquetil Duperron (Abraham Ну-
 acinthe) 1731-1805:259
 Анзенгрубер, Лудвиг, 1839-89:
 94 сл., 122 Аполоний от Тиана,
 около 50 г.
 AD: 381 Арент, Вилхелм, роден
 1864: 99 Аристотел, 384-322
 пр.н.е. пр.н.е.: 270 Арно, Антоан,
 1766-1834: 32 Арнд, Ернст
 Мориц, 1769 —1860:
 25 Арним, Лудвиг Ахим фон,
 1781 г
 до 1831 г.: 18, 24 след., 310, 314
 Арнолд, Матю, 1822-88: 106
 Аронж, Адолф, 1838-1908: 96
 Артур, крал, около 500 г.: 376
 Ашер, Дейвид, д-р, 1818-90: 264
 Ауербах, Бертолд, 1812-82: 60,
 63 Ауерсперг, Антон
 Александър, граф
 от, виж Грийн, Anastasius
 Augier, Emile, 1820-89: 103
 Avenarius, Ferdinand, 1856-1923:
 144
- Бахр, Херман, 1863-1934: 100
 Балзак, Оноре дьо, 1799-1850:
 72 f. Бодлер, Шарл, 1821-67:104
 Бауер, Бруно, 1809-82:49
 Бауернфелд, Едуард, 1802-90:58
 Баумбах, Рудолф, 1840-1905:86,
 138 Баумер, Вилхелм, лекар и
 професор по философия в
 Ерфурт: 351 Бейл, Пиер, френски
 писател, критически философ,
 1647-1706:
 350 Bechtolsheim von,
 Gothaischer
 Областен администратор: 372
 Bechtolsheim, г-жа Julie von, виж
 по-горе.
 Джули фон Келер, 372, 375 Бек,
 Карл, 1817-79: 55 Бекер,
 Николаус, 1809-45: 53 Белински,
 В., 1811-48: 111 Бенедикс,
 Родерих, 1811-73: 58 Бенцман,
 Ханс, 1869-1926: 161 Беранже,
 Пиер Жан, 1780-1857:
 33 Бетге, Ханс, 1876-1946: 178
 Бейл, Мари Анри, виж Стендал
 Биербаум, Ото Юлиус, 1865-
 1910:
 100, 140
 Бърч-ПфайрФер, Шарлот, 1800-
 1868:
- Bisson, Alexandre, 1848-1912: 103
 Бизе, Жорж, 1838-75: 73
 Björnson, Björnstjerne, 1832-1910: 108

Блайбтрой, Карл, 1859-1928: 99,
ior, 122 Блезимер, Грегора дьо,
бизнес приятел срещу бащата на
Шопенхауер

в Хавър: 233 Блументал,
Оскар, 1852-1917:

96, 105 Боденщет, Фридрих
Мартин, 1819

до 92: 60 след това, j¹₃ 120

Бодман, Емануел фон, 1874 до

1946: 171 Бодмер, Йохан Якоб,
1698 до

1783: 353 f., 362 Boelitz, Martin,
1874-1918: 147 Böhlau, Helene,
1859-1940: 150 Boileau-Despreaux,
Nicolas, 1636

до 1711: 68 B ölsche, Wilhelm,
1861-1939: 101 Bondeli, Julie,
1731-1778: 356 Börne, Ludwig,
1786-1837: 36f.,

Борнщайн, Пол, роден 1868 г.:

170 Бьотигер, Карл Август,
антиквар, 1760-1835 г.: 295

Брахвогел, Алберт Емил, 1824-78
г.:

64, 122 Брандес, Георг, 1842-
1927: 108 Брайтингер, Йохан
Якоб, Швейцария.

Писатели, 1701-76: 351

Брентано, Клеменс, 1778-1842: 18,
24 сл., 310, 314 Брентано,
Софи, внучка на

Софи фон Ла Рош: 384 f.

Брокхаус, Хайнрих, издател,
1804-74: 259 след., 267

Браунинг, Робърт, 1812-89: Дж.
Дж. Брънс, Макс, 1876-1945: 161
Брайънт, Уилям Кълън, 1794 до

1878: 77 Бюхер, Карл,
1847-1930: 186

Бюхнер, Георг, 1813-37: 46

Булвер, Едуард Джордж Литъл,
1803~73: 75 Бусе, Карл, 1872-
1918: 100, 147

Байрон, Джордж Гордън, лорд,
1788 до 1824: 30 след., 39, 6%
106

Калдерон де ла Барка, Педро,
1600 г

до 1681: 18, 40 Carducci,
Giosue, 1835-1907: 112 Carlyle,
Thomas, 1795-1881: 75 Carriere,
Moriz, 1817-95: 6j Cavalotti,
Feiice, 1842-98: 112 Сервантес,
1547-1616: 18, 351 Шамисо,
Адалберт фон, 1781 до

1838: 23 f., 317 Шатобриан,
Франсоа Рене Vi-
comte de, 1768-1848: 33 Шение,
Андре, 1762-94: 32, 6j Шение,
Мари Жозеф, 1764 до

1811: 32 Шербюлие, Виктор,
1829-99: 105 Кристиан Фридрих,
наследствен принц на
Холщайн-Аугустенбург: 218
Цицерон, Марк Тулий, 106-43
пр.н.е.: 285, 350, 383 г.

Кльотер, администратор,
приятел на

Жан Пол: 289 Колеридж,
Самюъл Тейлър, 1772

до 1834 г.: 27 Конрад, Михаел
Георг, 1846 г. до

1927: ¹₂ 122, 160 Конради,
Херман, 1862-90: 99,

128, 157 след. Съвест,
Хендрик, 1812-83: 106 Купър,
Джеймс Фенимор, 1789 до

1851: Дж. Дж. Копи, Франсоа,
1842-1908: 104 Кордей, Шарлот,
1768-1793: 302 Корней, Пиер,
1606-84: 68

Корнелий Непот, 100-32 г. пр. н. е.
Хр.:

35 ° Коса, Пиетро, 1830-81:
112

Кота, Йохан Фридриди, издател,
1764-1832: 321

Куриер, Пол Луи, 1772-1825:

33 Братовчед, Виктор, 1792-
1867:75

Дан, Феликс, 1834-1912: 85 Далберг,
Волфганг Хериберт, барон фон,
1750-1806: 216 Данте, 1265-1321:
326 Дарвин, Чарлз, 1731-1802: 51,
6s, 97 » ¹¹⁶ > Н9 > 127, 153 Доде,
Алфонс, 1840-97: 105 Давид, Якоб
Юлиус, 1859-1906:

*35

Демел, Ричард, 1863-1920: 100, 129,
158 и сл.

Дайнхардщайн, Йох. Лудвиг Франц,
1794-1859: 58

Dekker, Eduard Douwes, вижте
Multatuli

Делавин, Казимир, 1793-1843:

74 Делмар, Аксел (Аксел фон
Деман-

Довски), 1867-1929: 211 Диокенс,
Шарл, 1812-70: у6 Дидро, Дени,
1713-84: 359 Дингелщет, Франц,
1814-81: 55,

114 Диоген срещу Синопе, "j"
323 пр.н.е.:

368 Дизраели, Бенджамин, 1804-
81: j6 Доци, Лудвиг фон, 1845-1919:

112 Доргут, Фридр. Лудвиг
Андреас,

Таен съветник по правосъдието,
Магдебург:

264

Дьоринг, Фридриди Вилхелм,
директор на гимназията в Гота:
239

Доротей, херцогиня на Курландия,
1761-1821: 301

Достоевски], Фьодор М., 1821-81: в
Драхман, Холгер, 1846-1908: 108

Дранмор (Фердинанд фон Сдимида),
1823-88: 92

Дюринг, Ойген, 1833-1921: 90

Дюма, Александър Стари, 1802 до
1870: 74

Дюма, Александър, умрял Младши,
1824-95: 103

Еберс, Георг, 1837-98: 85 Ечегарай,
Хосе, 1832-1916: 112 Ехтермайер,
Ернст Теодор, 1805

до 1844 г.: 49 Екерман, Йохан
Петер, 1792 г

1854: 347f. Айхендорф, Йозеф
Фрайхер фон,

1788-1857: 19, 21 ж., 38 Елродт,
Софи, приятелка на Жан

Павел: 286 Емерих, Йосиф,
курфюрст на

Майнц: 365 Енгел, Георг, 1866-
1931: 212 Еразъм Ротердамски, 1469
до

1536: 286 Ердман, Йохан Едуард,
философ, 1805-92: 268 Ернст, Ото,
1862-1926: 141 Еврипид, 480-407 г.
пр.н.е.: 374 Еверс, Франц, роден
1871: 161

Фалк, Йоханес, писател, 1768 до
1826: 377

Falke, Gustav, 1853-1916: 100, **140 f.**
 Фединер, Густав Теодор, 1801 до 1887: 185
 Фернов, Карл Лудвиг, писател на изкуството, 1763-1808: 238 сл.
 Feuditeursleben, Каролина фон, годеница на Жан Пол: 295 f.
 Feuerbach, Ludwig, 1804-72: 49 fr., 65, 115 f., 203
 Фихте, Йохан Готлиб, 1762 до 1814: 14, 16, 19 сл., 25, 230 сл., 240 сл., 247, 249, 254, 298
 Фишер, Йохан Георг, 1816-97:
 9h 133 Фишер, Куно, 1824-1907: 268
 Фитгер, Артур, 1840-1909: 92
 Флайшлен, Цезар , 1864-1920: 100,

 Флобер, Густав, 1821-80: 104
 Фонтане, Теодор, 1819-98: 93, 122 133
 Фуке, FHK de la Motte, 1777-1843: 24, 310, 314
 Франция, Анатоли, 1844-1924: 104
 Frauenstädt , Юлий, философски писател, 1813-79: 253, 264, 266f.
 «Свободно литературно общество», Берлин: 113, 116
 Фрейлиграт, Фердинанд, 1810-76: 54, „4 Фрейдей, Густав, 1816-95: 60 и сл.,
 8 °, 97* "7 Фридрих II, херцог (от 1806 г.)
 Крал на Вюртемберг, 1754 г. до 1816 г.: 322 г. Фридрих Уилям IV, крал на
 Пруссия , 1795-1861: 51
 Фробениус, Лео, 1873-1938: 210

Гагерн, Ханс Кристоф, барон фон, 1766-1852: 343 Гал, Франц Йосиф, основател на
 Френология, 1758-1828: 238
 Галанд, Антоан, Френч Ориенталист, 1646-1715: 376
 Гангхофер, Лудвиг, 185 5-1920:
 94 Гарборг, Арне, 1851-1924: 108, **110** Готие, Теофил, 1811-72: 73
 Гелер, Йохан Самуел Траугот, Физик, учител срещу Жан-Пол: 285 Geibel, Emanuel, 1815-84: 59 f.,
 120 Георг, Стефан, 1868-1933: 172 и сл. Гервинус, Георг Готфрид, 1805
 до 1871: 90 Geucke, Kurt, 1864-1941: 149 Göschen , Георг Йоахим, издател,
 1752-1828: 384 Гьоте, Йохан Волфганг, 1749
 към 1832: 95., 35 и сл., 40 и сл., 56 и сл.,
 59, 61, 63, 6% 75, 87, 98, 131, 134 е., 143, 167, 169, 176, 180 е. 199 фута, 208, 217 фута, 220, 250 фута,
 253, 269 ff., 282, 294, 305 ff., 310, 347 сл., 358 сл., 363, 369, 371, 373 сл., 384 сл. Гьоте, Катарина Елизабет, г-жа
 Съвет, 1731-1808: 380 Гогол, Николай, 1809-52: в Goncourt, Edmond de, 1822-96:
 104 Гонкур, Жул дьо, 1830-70: 104 Гончаров, Иван, 1813-91: 111
 Гьорес , Йозеф, 1776-1848: 25, 40
 Готшал, Рудолф фон, 1823 до 1909: 92

- Готсдед, Йохан Кристоф, 1700 г.
до 1766 г.: 353 Грабе, Кристиан
Дитрих, 1801 г.
до 1836: 58 Grazie, Marie Eugenie
delle, 1864
до 1931 г.: 86, 128 Грайф,
Мартин, 1839-1911: 93,
134 f-Грибоедов, Александър,
1795 до
1829: j^Грилпарцер, Франц,
1791-1872:
41 сл. Грим, Херман, i828-1901:
83 сл.,
87, 118
Грим, Якоб, 1785-1863: 19, 342
Грим, Вилхелм, 1786-1859: 19,
342 Гризебах, Едуард, 1845-1906:
91
Гросе, Юлиус, 1828-1902: 92
Грот, Клаус, 1819-99: 95 и сл.
Грийн , Анастасий (Антон
Александър, граф Ауерсперг),
1806-76: 56 сл., 114
Гутерман, Софи фон, по-късно
съпруга на Ла Рош, вижте Ла Рош,
Софи фон
Гуцков, Карл, 1811-78: 43 фр., 67,
117
Гвинер, д-р Вилхелм, 1825 до 1917:
268

Хекел, Ернст, 1834-1919: 116,
119 Хан-Хан, графиня Ида, 1805-
80:
60 Халбе, Макс, 1865-1944: 102,
129 Халер, Албрехт фон, 1708-77:
35i
Халм, Фридрих, 1806-71: 58
Хамерлинг, Робърт, 1830-89: 84, 86,
96, 120 сл., 203
Хансон, Ола, 1860-1925: 110
Харденберг, Фридрих фон, виж
Новалис
Häring , Wilhelm, вижте Willibald
Alexis
Харт, Хайнрих, 1855-1906: 98 сл.,
138
Харт, Джулиъс, 1859-1930: 98 сл.,
128, 138, 169 сл.
Харт, Франсис Брет, 1839-1902: 107
Хартлебен, Ото Ерих, 1864-1905: 99
e 101, 129, 142 и сл.
Хартман, Едуард фон, 1842 до 1906:
90
Хартман, Юлиус, редактор на
дневника на Уланд, 1836-1916:
3^5 Хартман, Мориц, 1821-72: 55,
114
Хауптман, Герхарт, 1862-1946:
102, 129 Хоторн, Натаниел, 1804-
64:
77 Hebbel, Friedrich, 1813-63: 41 f.
Хебел, Йохан Петер, 1760-1826:
3X5 Хегел, Георг Фридрих ^{Вилхелм}
1770-1831: 19 сл., 22, 43, 48, 51,
75, 82, 89, 115, 230 ff., 240 f.,
259 сл. Хайн, старши съдебен
съветник в Улм, приятел
фон Унланд: 329 Хайне,
Хайнрих, 1797-1856: 15,
37ff->45> 91, 208 Хелвеций, Клод
Адриен, 1715
до 1771 г.: 282, 285

Хенкел, Карл, 1864-1929: 9%
165 ff. Хердер, Йохан Готфрид фон,
1744-1803: 9, 98, 131, 210, 294,
328, 347 f., 369, 384 Herder,
Karoline, 1750-1809: 295,
301 Херман, Йохан Рихард,
приятел
v. Jean Paul, f 1790: 283, 289
Herrig, Hans, 1845-92: 96 Herwegh,
Georg, 1817-75: 52,
54 сл., 114 Хетнер, Херман, 1821-
82: 90,
183 Хейсе, Пол, 1830-1914: 66, 81
и сл.,
87, 96, 116, 119, 134 Хиленбранд,
Доротея фон, по-късно съпруга на
Виланд, f 1801: 357,

Хипел, Теодор Готлиб фон,
1741-96: 282 Хофман, Е. Т. А.,
1776-1822:
23, 69, 78 Хофман, Ханс, 1848-
1909: 88 Хофман фон Фалерслебен,
август
Hdb., 1798–1874 : 52, 54 f.
Хофманстал, Хуго фон: 1874 г
до 1929 г.: 174 ф. Хьолдерлин,
Фридрих, 1770-1843: 22 Холендер,
Феликс, 1867-1931: 101 Холтей,
Карл фон, 1798-1880: 58,
95
Хьолти , Лудвиг Хайнрих Кристоф,
1748-76: 308
Холц, Арно, 1863-1929: 99, 102, 128,
175 и сл.
Омир, края на 8 век пр.н.е.: 269 след.
Худ, Томас, 1799-1845: *JI*
Хопфен, Ханс фон, 1835-1904: 92

Хораций, 65-8 г. пр.н.е.: 285, 350 г.
38г, 383 Хото, Хайнрих Густав,
1802 до
1873: 66 Хубер, Лудвиг
Фердинанд, 1764 г
до 1804 г.: 217 Хуч, Рикарда,
1864-1947 г.: 151 Юго, Виктор,
1802-85 г.: 69 т., 73 Хумболт,
Александър фон,
1769-1859: 341, 346 Хюм,
Дейвид, 1711 —76: 240, 242 отв.

Ибсен, Хенрик, 1828-1906: 41,
108 и сл., 123 сл. Имерман, Карл,
1796-1840: 40 Ървинг, Вашингтон,
1783-1859:
77> тм7

Якоби, Фридрих Хайнрих, 1743 г.
до 1819 г.: 294, 301, 369, 374
Якоби, Йохан Георг, 1740-1814:
369 Якобовски, Лудвиг, 1868-
1900:
102, 144 сл., 179 сл., 182, 184 от
Якобс, Фридрих, класически
филолог,
1764-1847: 239 Якобсен, Йенс
Петер, 1847-85: 108 Йегер , Георг,
натуралист,
Freund срещу Uhland: 312 Jahn,
Ludwig, 1778-1852: 114 Jean Paul
(Johann Paul Friedrich
съдия), 1763-1825: 87, 269 Йениш,
сенатор в Хамбург: 237 Йенсен,
Вилхелм, 1837-1911: 87,
129 Йоан, ерцхерцог на Австрия,
1782-1859: 343 Йдкай, Маурус,
1825-94: 112 Йордан, Вилхелм, 1819-
1904: 65 след.,
97 години, 128 години

«Junge Deutschland, Das», 26, 35,
43>47> 5¹ » 57» 80

Калб, Шарлот от 1761 до 1843 г.:
295, 301 Кант, 1724-18 04:9,230
ff., 239 ff.,

249, 251, 254, 367 Карл Август,
велик херцог на
Сакс-Ваймар, 1757-1828:

217 » 3⁶9> 373

Карл Ойген, херцог на Вюртемберг ,
1728-93: 215 сл., 223

Кийтс, Джон, 1795-1821: 29 сл.

Келер, Аделберт фон, германист и
романист, 1812-83: 325 f., 328

- Съпруга на, майка на Юли фон
Бехтолсхайм: 375

- Готфрид, 1819-90: 60, 62 сл., 96 сл.,
122, 131 и сл.

- Джули фон, вижте фрау фон
Бехтолсхайм

Кернер, Юстин, 1786-1862: 312,
326 и сл., 345 Кингсли, Чарлз,
1819-75: yj Киплинг, Ръдиард, 1865-
1936: 106 Кирхбах, Волфганг, 1857-
1906:

99 Кирш, ректор, учител на Жан
Пол: 282 Келанд, Александър,
1849-1906:

108 Клайст, Хайнрих фон, 1777-
1811:

24 f. Клингер, Фридр.

Максимилиан фон,

1752-1831: 183 Клопшток, 1724-
1803: 347 сл.,

351 ff-Knebel, Карл Лудвиг фон,
1744 до 1834: 295

Кобел, Франц фон, 1803-82: 95

Колар, Ян, 1793-1852: 79 Колцов,
Алексей Василиевич,

1809-42: y^ «Kommenden, Die»,
Берлин: 211 Кьорнер, Готфрид,
1756-1831: 217

- Теодор, 1791-1813: 25, 217

К Östlin, Хайнрих, лекар,

Приятел на Уланд: 312, 320

Красински, Сигизмунд, 1812-59: J9

Kr äszewski, Ignaz, 1812-87: j^

Kretzer, Макс, 1854-1941: 101, 122

Кун, Йохан Пол, дядо

Жан Полс: 275

- София Розина, майка на Жан
Пол: 275

Курц, Изолда, 185 3-1944: 92

Labiche, Eugene, 1815-88: 103

Ламартин, Алфонс дьо, 1790 до

1869:33 Ланкастър, английски

педагог : 235 Ланд, Ханс, роден

1861: 101 Ландсбергер, Хюго, виж

Ханс Ланд Ла Рош фон, Георг

Михаел

Франк фон Лихтенфелс, 1720 до

1789: 352 359,3^3^9 373

- Софи фон, 1731-1807: 352,
355, 359, 362, 369, 373, 384 Ласал,

Фердинанд, 1825-64: 123 Ласберг,

Йосиф, барон фон,

1770-1855: 33J Лаубе, Хайнрих,
1806-84: 43, 45,

47, 116 f. Лауф, Йозеф фон, 1855-
1933: 212 Лаватер, Йохан Каспар,
1741 до

1801: 282, 378, 380 Лебрен, Пиер,
1785 —1873: 32 Леконт дьо Лил,

Чарлз, 1818

до 1894 г.: 104

Лайбниц, Готфрид Вилхелм,
Freiherr von, 1646-1716: 242,
270,

Ленау, Николаус, 1802-50: 56 f.
Ленгефелд, Шарлот фон, виж гл.
с. Сдюлер Ленгефелд,
Семейство: 217 Ленц, Директор,
Учител

Диопенхауер: 239 Лермонтов,
МЖ, 1814-41: *j\$* Lessing, Gotthold
Ephraim, 1729

до 1781 г.: 9, 68, 282, 347 и сл.,
356,

358,385 Leuthold, Heinrich,
1827-79: 92 Levy, Julius, виж
Julius Rodenberg Lewald, Fanny,
1811-89: 60 Lie, Jonas, 1833-1908:
108 Lienhard, Fritz, 1865-1929: 149
Liliencron, Detlev von, 1844 до

1909: 100, 129, 138 сл., 142 сл.

Линдау, Пол, 1839-1919: [^]6 _m 105,

122 Линднер, Алберт, 1831-88:

91 Линднер, Ернст Ото Тимотей,

Д-р, редактор на Vossische

Вестник: 264 Линген, Текла,

родена 1866 г.: 153 Линг, Херман,
1820-1905: 85,

122 Лонгфелоу, Хенри

Уодсуърт

1807–82 : 107 Лорм, Йероним,
1821–1902: 84 Лоти, Пиер, 1850–
1923: 105 Люблинер, Юго, 1846–
1911: 96 Лукиан, Лукиан, гриди.

Шрифт-

стелер, 120-180: 381, 383

Лукреций, Лукреций Кар Тит,

Римлянин Дидит, 98-55 г.

пр.н.е. Хр.:

350

Лудвиг, Ото, 1813-65: 42

Лукс, Мария: 302

Литън-Булвър, Едуард Джордж,
виж Булвър

Маккей, Джон Хенри, 1864-1933:
101, 162&. Mad adi, Emeridh,
1823-64: 112 Метерлинк, Морис,
1862-1949:

106 «Magazin für Literatur, Das»:
186 Майер, Каролине, по-късно
съпруга

Жан Полс: 295 след Майер,
Фридрих, ориенталист: 259

Малот, Хектор, 1830-1907: 105

Мария Павловна, наследствена
принцеса

на Сакс-Ваймар: 382 Марк
Твен, 1853-1910; 107 Мариа,
Фредерик, 1792-1848; 77

Мопасан, Ги дьо, 1850-93; 105

Маутнер, Фриц, 1849-1923; 88

Макс Йозеф, крал на Бавария

1756-1825: 330 Майер, Карл,
поет, 1786-1870:

312, 320, 326 Майредер, Роза,
185 8-1938: 150 Мацони, Гуидо,
1859-1943: 112 Майер, Георг
Фридрих, философ,

1718-77: 352 Мейлак, Анри,
1831-97: 103 Майснер, Алфред,
1822-85: 55 Менцел, Волфганг,
1798-1873:

44 след Мерк, Йохан Хайнрих,
1741-91:

369, 37 ⁶> 379 Мериме,
Проспер, 1803-70: 73 Майер,
Конрад Фердинанд, 182 5 bis
1898: 83 f., 92, 96, 122, 131 ff.

Мицкевич, Адам, 1798-1855:

Милър, Йохан Мартин, поет
 1750-1814: 283 Милтън, Джон,
 1608-74: 354 Мисън, Джоузеф, 1803-
 75: 94 Мур, Томас, 1779-1852: 29 М.
 Йорике, Едуард, 1804-75: 59
 Моргенщерн, Кристиан, 1871 до
 1914: 161 Морис, Уилям, 1834-96:
 106 Мор, университетски професор
 на Жан
 Павел в Лайпциг: 285 Мозентал,
 Саломон Херман,
 1821-77: 64 Мозер, Густав фон,
 1825-1903:
 96 Мозер, пастор, учител на
 Шилер:
 215 Моте Фуке, Фридрих Хайнрих
 Карл де ла, вижте Фуке* Мюлер,
 Клара: 170 Мюлер, Вилхелм, 1794-
 18 27: 26 Мултатули (вижте Едуард
 Дувес Дек-
 ker), 1820-87: 105 Mundt, Теодор,
 1808-61: 43, 45,
 47.^7 Мюсе, Алфред де, 1810-57:
 53,
70

Наполеон Л., 1769-1821: 32, 236,
 322, 384 Negri, Ada, 1870-1945:
 112 Nekrassow, N., 1821-88: в
 Nerrlich, Paul, 1844-1904: 286 «Neue
 Freie Volksbühne» Берлин:
 207 Нютон, Исак, 1643-1727: 252
 Ницше, Фридрих, 1844-1900:
 103, 123 и сл., 151, 154 сл., 167
 сл.,
 210 Nissel, Franz, 1831-93: 64

Нодие, Чарлз, 1780-1844: 78 Новалис
 (Фридрих фон Харденберг), 1772-
 1801: 19, 21, 40,

151

Oehlenschläger , Адам Готлоб,
 1779-1850: 78 Ертел, Адолф
 Лоренц фон, приятел
 срещу Жан-Пол; f 1789: 283, 288
 f. Йозер, Адам Фридрих, 1717 до
 1799: 348 Онет, Жорж, 1848-1918:
 105 Омштеда, Георг Фрайхер фон,
1863-1931: 212 Опелн -
 Брониковски, Фридрих
 от 1873-1936: 210 Осиан, бард от
 3-ти век: 308 Ото, Кристиан,
 приятел на Жан
 Павел: 283, 289 Овидий, Овидий
 Назон, 43 г. пр.н.е.
 до 17 г. сл. Хр.: 285
 г. Оксенфорд, Джон:
 264 г.

Pailleron, Edouard, 1834-99: 103
 Passow, Franz, класически филолог,
 1786

до, 1833: 239 Паулус, Софи: 302
 Перегрин Протей: 381 Перикъл, т
 4*9 пр.н.е.: 383 Петьофи ,
 Александър, 1823-49: 78 Пфайзер,
 Пол Ахатив, 1801-67:
 342 Pissemskij, AF, 1820-81: в
 Платен, август, граф на Платен-
 Халермунд, 1796-1835: 15, 26
 Платнер, Ернст, физиолог и
 Философ, 1744-1818: 285 Платон,
 427-347 г. пр.н.е.: 242 245 и след
 това

270 Плото, баронеса от: 281

По, Едгар Алън, 1809-49: 78 Поуп,
Александър, 1688-1744: 27,
²⁸⁵ Прага, Емилио, 1839-75:
112

Пруц, Робърт, 1816-72: 53, 114
Пушкин, Александър, 1799-1837:

79 Puttkammer, Алберта фон,
1849 г
до 1923 г.: 137

Рааббе, Вилхелм, 1831-1910: 87L,
129 Расин, Жан Батист, 1639-99:
68

Раймунд, Фердинанд, 1790-1836:
59 Raupach, Ernst, 1784-1852: 58

Редвиц, Оскар фон, 1823-91:
60 сл., 120 Рембранд, 1606-69:
171 Ремебаум, заместник-ректор,
учител на

Жан Пол: 282 Ремер, Пол, 1867-
1943: 148 Ренер, Гутав, 1866-1945:
170 Ройтер, Фриц, 1810-74: 95 след
Ройтер, Габриеле, 1859-1941: 150
Рихтер, Адам, брат на поета, роден
1765: 276 Рихтер, Готлиб, брат на
поета, роден 1768: 2j6

Рихтер, Хайнрих, брат на поета,
роден 1766 г.: 276

Рихтер, Йохан Паул Фридрих » виж
Жан Пол

Рихтер, Йохан Кристиан Кристоф,
баща на поета, 1727 до 1779: 275,
281

Рихтер, Макс, син на поета, 1803-22:
304

Рихтер, Самуел, брат на поета,
роден през 1776 г.: 276 Рилке,
Райнер Мария, 1875-1926:

178 Ритър, Анна, 1865-1921: 151
f. Робеспьер, 1758-94: 128

Роденберг, Юлий (псевдоним на
Юлиус Леви), 1831-1914: 120

Роглер, филолог: 285 Ролвенцел,
жена: 301 Рокет, Ото, 1824-96: 60
след това,

120 Розегер, Петер, 1843-1918:
94,

96 Розер, Карл, приятел и зет
Unlands: 312, 320, 332 Розети,
Данте Габриел, 1828-82:

106 Руже де л'Ил, Джоузеф, 1760
до
1836: 32 Русо, 1670-1741: 9, 32,
285,

356, 359 » 3*6 ff -Rückert, 1788-1866:
15,26 Rüge, Arnold, 1802-80: 49

Runge, Dr.: Директор на
образователната институция в
Хамбург, която посещава
Шопенхауер: 234

Саар, Фердинанд фон, 1833-1906:
136 Захер-Мазох, Леополд фон,
1835 г

до 1895: 85 f., 121 Sainte-Beuve,
Charles, 1804-69:

74> 183 Салет, Фридрих фон,
1812-43: 65,

114 Салус, Юго, 1866-1929: 142
Санд, Джордж, 1804-76: 71 Сарду,
Виктория, 1831-1908: 103 Шак,
Адолф Фридрих, граф,
1815-94: 92

Шарф, Лудвиг, роден през 1864 г.:
160 f. Шаукай, Ричард, 1874-1942:

***77**

Шефел, Джоузеф Виктор, 1826-86:
66, 122

Шелинг, Фридрих Вилхелм Йозеф
фон, 1775-1854: 19 сл., 22, 51, 230
сл., 240 сл.

Шенкендорф, Макс фон, 1783 до
1817: 25

Шеренберг, Хр. Фр., 1798 до 1881:
60 и сл.

Шерер, Вилхелм, 1841-86: 90

Шилер, Фридрих, 1759-1805: 9 сл.,
13 сл., 26, 35 сл., 41, 69, 75, 98, 126,
171 сл., 176, 181, 210, 214 сл.,
236, 294, 31^o» 3*4, 347, 35^{8 f} ->
369, 385

Шилер, Шарлот фон, 1766 до
1826: 219 Майката на Шилер, 1732-
1806: 215 Бащата на Шилер, 1723-
96: 215 Шимелман, граф Ернст
Хайнрих фон, 1747-1831: 218
Шлаф, Йоханес, 1862-1941: 102,

Шлегел, А. В., 1767-1845: 16 и сл.,
6S, 302 Шлегел, Фридрих, 1772-
1829:

16 ff., 22 f., 25, 40, 44

Schleiermacher, Friedrich, 1768 до
1834: 23, 44 Schmid, Ferd. фон,
виж Дранмор Шмид, Джулиан,
1818-86: 62, 90 Шонайх - Каролат,
Емил Принс

фон, 1852-1908: 136, 210 Шолц,

Вилхелм фон, роден през 1874 г.:
142 Шьонтан, Франц фон, 1849-
1913:

96

Шопенхауер, Адел, 1797-1849: 233

Шопенхауер, Артур, 178 8-1860: 19
сл., 60, 90 сл., 123, 151, 154, 230

Шопенхауер, Хайнрих Флорис,
1747-1805: 232 и сл., 237

Шопенхауер, Йохана Хенриета
родена Trosiener, 1766-1838: 232

Жуковски, Вашингтон, 1783-1852:

79 Шулце, Готлоб Ернст,
философ,
1761-1833: 242, 245 и сл. Шваб,

Густав, 1792-1850: 318,

33i Шван, д-р Матийо, роден 1859
г.: 210

Швайцер, Антон, композитор
1735-87: 370 Скот, Уолтър, 1771-
1832: 28 сл.,

64, 68, 7J Seckendorf, Лео

Фрайхер от: 325 Seidl, JG, 1804-75:
95 Сенека, 54 пр. н. е.-38 г. сл. н. е.:
285,
325

Шафтсбъри, Антъни Ашли,
Графство: 1671-1713: 355

Шекспир, 1564-1616: 17, 40,
68 с., 183 с., 269, 358 с., 377

Шели, Пърси Биш, 1792-1822:
29 и сл., 77 Сократ, 469-399 г.
пр.н.е.: 128,

154, 368, 383 Саути, Робърт,
1774-184 3: 27 след това.

Spielhagen, Friedrich, 1829-1911: 66 f
80 сл., 84, 119

Стадион, Граф фон Вартхаузен,
ti7* g: 359. 3* 2 > 365

Stael, ALG de, 1766-1817: 32
 Stecdietti, Lorenzo, 1 845-1916:
 112 Stein, Baron vom, 1757-1831:
 25 Щайнер, Рудолф, 1861-1925: 210
 Щайнмец, абат на манастира в
 Берген: 350 Щелцхамер, Франц,
 1807-74: 95 Стендал (Бейле, Мари
 Анри),
 1783-1842: 71 Щойдел, декан,
 приятел на Уланд:
 345 Щойдел, Вилхелм,
 приемен син
 Uhlands: 345 Stieler, Karl, 1842-
 85: 95 Stifter, Adalbert, 1805-68: 60,
 64,
 122 Щирнер, Макс, 1806-56: 50
 след., 101,
 115,123 Сторм, Теодор, 1817-88:
 86 сл.,
 122, 131 Стона, Мария, 1861-1944:
 152 Щраус, Давид Фридрих, 1808
 до
 1874: 48, 65, 118, 123 Щрайхер,
 Андреас, музикант, Шил-
 лер Фройнд, 1761-1833: **216**
 Стриндберг, август, 1842-1912:
 110 «Stuttgarter Morgenblatt»: 44
 Sudermann, Hermann, 1857 до
 1928: 101, 129 Сю, Юджийн, 1804-
 57: 74 Сюли-Прюдом, RFA, 1839
 до 1907 г.: 104 Суифт, Джонатан,
 1667-1745: 285 Суинбърн,
 Алджърнън Чарлз,
 1837–1909 : 106

Тенисън, Алфред, 1809-92: *ju*

Текъри, Уилям Мейкпийс,
 1811-63: *j6* Тик, Йохан Лудвиг,
 1773-1853:
 18, 21, 24 сл., 310 Толстой, Лео,
 1828-1910: във ф. Тресан, Луи, граф
 на: 377 Тургенев, Иван, 1818-83:
 111 Твен, Марк, виж Марк Твен

Unland, Ludwig, 1786-1862: 26,
 305 ff. Уз, Йохан Петер, 1720-96:
 355

Варнхаген фон Енсе, Карл Август,
 1785-1858: 312, 317, 329 Верга,
 Джовани, 1840-1922: 112 Вишер,
 Емили, по-късно Уландс
 Жена, 1799-1881: 332 Vischer,
 Friedr. Th., 1807-87: *6j y*
 88 f. Vogel, комисар, приятел
 от Жан Пол: 289 Вогел, пастор,
 приятел на Жан
 Павел: 282, 284 Vogelweide,
 Walther vd, 1170
 до 1230 г.: 307, 331, 333 след
 Фьолкел , капелан, учител на Жан
 Павел: 281 f., 289 Волтер, 1694-
 1778: 9, 285, 350,
 359 Вос, Ричард, 1851-1918:
 91

Wächter , Baron von: 344
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich,
 1773-98:21 Вагнер, Рихард, 1813-
 83: 154,
 265 Уолпах, Артур фон, роден
 през 1866 г.:
 142 Вебер, Фридрих Вилхелм,
 1813
 до 1894 г.: 86

Вебер, майстор, учител на Жан
Павел: 285 Вайсе, Хр. Херман,
1801-66:

Вернер, Карл Август, ректор,
учител на Жан Пол: 281

Уитман, Уолт, 1819-92: 107

Wiehert, Ernst, 1831-1902: \$6, 212

Виланд, Кристоф Мартин, 1733 до
1813: 9, 240, 285, 347 и сл.

Виланд, Томас Адам, баща на
поета: 349

Виланд, Реджина Катарина, майка
на Дидитер: 350

Wienbarg, Ludolf, 1802-72: 35 f.,
45 » 67 Вилбранд, Адолф, 1837-
1911: 83

Wildenbruch, Ernst von, 1845 до
1909: 91, 137

Вилхелм I, крал на Вюртемберг,
1781-1864: 301, **318**, 322

Виле, Бруно, 1860-92: 167 и сл.

Винкелман, Йохан Йоахим, 1717
до 1768: 11, 143

Волф, Ернст Вилхелм, композитор
във Ваймар, 1735-92: 373 Волф,
Кристиан, барон фон,

1679-1754: 350 Волф, Юлий,
1834-1910: 86, 138 Волцоген,
Ернст фон, 1855-1934:

129 Волцоген, Хенриет фон,
1745 г

до 1788 г.: 216 Уърдсуърт,
Уилям, 1770-1850:
27 е.

Ксенофонт, 434-355 г. пр.н.е. 350
г. пр.н.е.

Йънг, Едуард, английски поет »
1681-1765: 285

Цимерман, Йохан Георг, 1728 г
до 1795 г.: 375 Цимерман,
Робърт, 1824-98 г.:

173 Зола, Емил, 1840-1902: 104,
125

Зоцман, Ричард, редактор
от списание „Съвременници“,
1863-1934: 206

РУДОЛФ ЩАЙНЕР ПЪЛНО ИЗДАНИЕ

Структура според: Рудолф Щайнер - Литературният и художествено творчество. Библиографски преглед (Номерата на библиографията са в *курсив* и са в скоби)

А. ПИСЕНИЯ /

Произведения

- „Научни съчинения“ на Гьоте, представени и коментирани от Р. Щайнер, 5 тома, 1884-1897, препечатка 1975, (*от la до e*); отделно издание на Въведения, 1925 (1) Очертания на епистемологията на светогледа на Гьоте, 1886 (2) Истина и наука. Прелюдия към „Философия на свободата“, 1892 (3) Философия на свободата. Очертания на един съвременен светоглед, 1894 (4) Фридрих Ницше, борец срещу времето си, 1895 г. (5) Светогледът на Гьоте, 1897 г. (6) Мистицизмът в зората на съвременния интелектуален живот и връзката му с съвременен мироглед, 1901 (7) Християнството като мистичен факт и мистериите на древността, 1902
- ⌘
- Теософия. Въведение в свръхсетивното познание за света и човешката съдба, 1904 (9)
- Как човек може да придобие знания за висшите светове? 1904/05 (10)
- От Акашовите записи, 1904-1908 (11)
- Етапите на висшето познание, 1905-1908 (12)
- Очерк на окултната наука , 1910 (13)
- Четири мистериозни драми, 1910-1913 (14)
- Духовното лидерство на човека и човечеството, 1911 (15)
- Антропософски календар на душата, 1912 (*в 40*)
- Път към себепознанието на човека, 1912 (16)
- Прагът на духовния свят, 1913 (17)
- Загадките на философията в тяхната история, очертани, 1914 (18)
- Загадката на човека, 1916 (20)
- От загадките на душите, 1917 (21)
- Интелектуалната природа на Гьоте, разкрита чрез неговия „Фауст“ и чрез приказката за змията и лилията, 1918 (22)
- Основните проблеми на социалния въпрос в жизнените потребности на настоящето и бъдещето, 1919 (23)
- Есета върху тройния социален ред и ситуацията във времето 1915-1921 (24)
- Космология, религия и философия, 1922 (25)
- Антропософски насоки , 1924/25 (26)
- Основи за разширяване на изкуството на лечението според духовно-научните прозрения, 1925 г. От д-р Р. Щайнер и д-р И. Вегман (27)
- Моят живот, 1923-1925 (28)

//. Събрани есета

Есета по драматургия 1889-1901 (29) - Методологични основи на антропософията 1884-1901 (30) - Есета по културна и съвременна история 1887-1901 (31) - Есета по литература 1886-1902 (32) - Биографии и биографични скици 1894-1905 (33) - Есета от «Луцифер-Гнозис» 1903-1908 (34) - Философия и антропософия 1904-1918 (35) - Есета от «Гьотеанумът» 1921-1925 (36)

III. Публикации от наследството

Писма - Пословични думи - Сценични адаптации - Чернови за четирите мистерийни драми 1910–1913 - Антропософия. Фрагмент — Събрани скици и фрагменти — От тетрадки и документи — (38-А7)

Б. РАЗГОВОРИТЕ РАБОТАТА

I. Публични лекции

Берлинската серия от публични лекции, 1903/04 до 1917/18 (51-67) - Публични лекции, серии от лекции и университетски курсове в други части на Европа 1906-1924 (68-84)

II. Лекции за членове на Антропософското общество

Лекции и лекционни серии с общо антропософско съдържание — Христология и размисли върху Евангелията - Духовна наука за човека - Космическа и човешка история — Духовният контекст на социалния въпрос - Човекът във връзката му с космоса - Размисли върху кармата - (91-244).

Лекции и трудове върху историята на антропософското движение и Антропософското общество (251-263)

III. Лекции и курсове по отделни области на живота

Лекции по изкуство: Общи художествени аспекти - Евритмия - Формиране на речта и драматично изкуство - Музика - Изобразително изкуство - История на изкуството - (271-292) - Лекции по образование (293-311) - Лекции по медицина (312-319) - Лекции по естествени науки (320-327) - Лекции за социалния живот и тройния социален ред (328-341) - Лекции за работниците по реконструкцията на Гьотеанума (347-354)

В. ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Точни репродукции на картини, графични дизайни и скици на Рудолф Щайнер в художествени портфолия или като отделни листове: дизайни за изографисването на Първия Гьотеанум - учебни скици за художници - програмни изображения за евритмични представления - евритмични форми - дизайни за евритмичните фигури и др.

*Томовете на Пълните съчинения на Рудолф Щайнер
са еднакво екипирани в рамките на отделните групи.
Пружинната лента се предлага отделно .*